ARTA 74
ANUL XXI NR. 3/1974

ARTA 3/74

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT

Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Ion Ivan, Octavian Stăcescu, Anastasie Cartojan, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Anastasie Cartojan, Octavian Stăcescu, Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România.

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Editorial	
ANCHETĂ	2	Arta angajată	
	7	Natură-ARTĂ-civilizație	Anca Arghir
ARHIVA BRÂNCUȘI	14	Cine rîde la urmă . . .	A. A.
CRONICA	16	Design I	Mircea Corradino
			Vasile Drăguț
	19	Ariana Nicodim și Tapiseriile celor « Patru elemente »	Theodor Enescu
	21	Atelier 35. Ștefan Știrbu	A. A.
FIȘE PENTRU O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI	22	Ștefan Dimitrescu desenator	Aurel Broșteanu
	26	Confesiune de artist	Sorin Dumitrescu
ATELIER	28	Șerbana Drăgoescu, Gheorghe I. Anghel	
	32	Desene inedite de Dumitru Ghiață	Olga Bușneag
INFORMAȚII	33	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COPERTA		Țăran cu carte (din ciclul « Învățăm »), ulei	Brăduț Covaliu

	1	Éditorial	
ENQUÊTE	2	L'art engagé	
	7	Nature-ART-civilisation	Anca Arghir
LES ARCHIVES BRÂNCUȘI	14	Qui rira le dernier . . .	A. A.
CHRONIQUE	16	Design I	Mircea Corradino
			Vasile Drăguț
	19	Ariana Nicodim et les Tapisseries des « Quatre éléments »	Theodor Enescu
	21	Atelier 35. Ștefan Știrbu	A. A.
FICHE POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	22	Les dessins de Ștefan Dimitrescu	Aurel Broșteanu
	26	Confession d'artiste	Sorin Dumitrescu
ATELIER	28	Șerbana Drăgoescu, Gheorghe I. Anghel	
	32	Les dessins inédits de Dumitru Ghiață	Olga Bușneag
INFORMATIONS	33	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
COUVERTURE		Paysan avec un livre, huile	Brăduț Covaliu

	1	Редакционная статья	
АНКЕТА	2	Искусство на подъеме	
	7	Природа-ИСКУССТВО-цивилизация	Анка Аргир
АРХИВ БРЫНКУША	14	кто смеется последним. . .	А. А.
ХРОНИКА	16	Дизайн I	Мирча Коррадино
			Василе Дрэгуц
	19	Ариана Никодим и гобеленовые ткани « четырех элекментов »	Теодор Энеску
	21	Ателье 35. Штефан Штирбу	А. А.
КАРТОЧКИ ОБ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	22	Штефана Димитреску рисовальщик	Аурел Броштяну
	26	Художник о себе	Сорин Думитреску
АТЕЛЬЕ	28	Шербана Дрэгоеску, Г. И. Ангел	
	32	Неизвестные рисунки Думитру Гяцэ	Ольга Бушняг
СООБЩЕНИЯ	33	Международные соревнования. Циферблат. Панно	
ОБЛОЖКА		Крестьянин с книгой, масло	Брэдуц Ковалиу

anul XXX

Principiul creației a cucerit în conștiința socială, în viața noastră colectivă, un loc privilegiat dacă nu — ca tendință — chiar dominant; gîndirea creatoare și istoria societății se leagă într-o vastă, reală și, de aceea, contradictorie unitate. Transformarea revoluționară a societății, știința și arta — forme ale creativității, sînt solidare, își asumă aceeași sarcină: a construi o lume nouă, o nouă condiție umană și o nouă viziune asupra omului. Această mare corespondență a acțiunii revoluționare și a emancipării spirituale devine o necesitate de ordinul coerenței într-o lume în care creația aspiră să fie un program la scara întregii societăți.

În această epocă în care se schimbă ordinea existenței prin convergența obiectivă a revoluției social-politice și a revoluției științifico-tehnice, pentru noi, aici, încrederea în raționalitatea profundă a procesului artei, ca proces istoric, rămîne o piatră de încercare a umanismului; pentru noi, în această epocă în care știința a devenit o forță directă de producție, o forță conducătoare a dezvoltării, arta trebuie să-și reafirme funcția ei creatoare. Și, pentru a fi, nu mai puțin decît în trecut, o formă superioară a conștiinței de sine a umanității, pentru a fi un factor înainte mergător, nu se poate limita la rolul subaltern de reflectare a lumii așa cum este; ea nu poate decît să tindă — prin însăși natura ei — și sub impulsul inexorabil al totalității realului, la exigența majoră a reflecției asupra lumii. Acestea ar putea fi și premizele teoretice ale unei dezbateri asupra artei angajate sau, mai corect, asupra atitudinii angajate în artă.

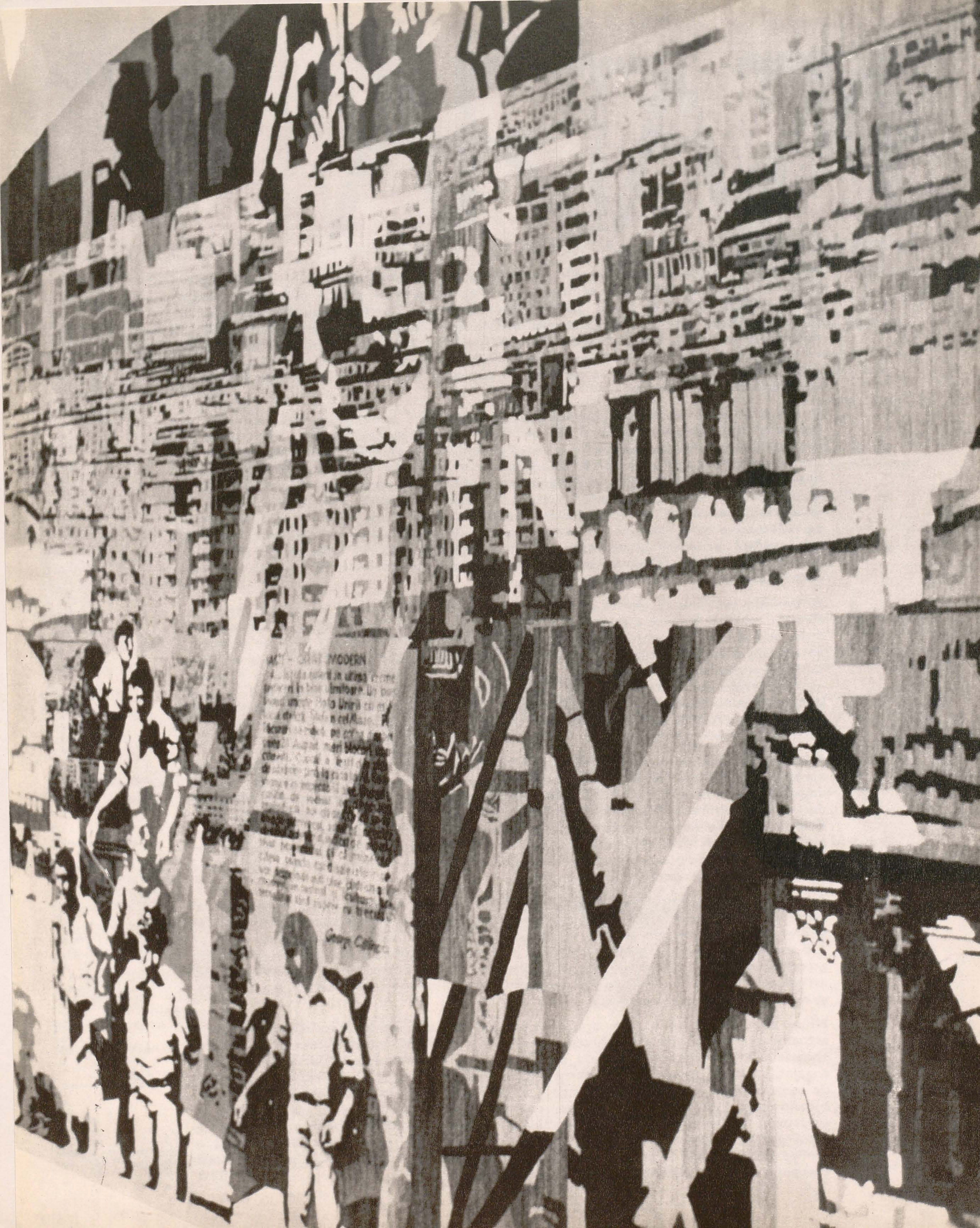
O condiție preliminară pentru ca atare dezbatere să contribuie la orientarea artei în direcția mișcării istorice este depășirea extremelor, îndeobște dogmatice, nu în numele « căii de mijloc », ci al respectării spiritului creativ însuși: a refuza deci lipsa de contur a noțiunii de angajare, a refuza acea laxitate a limbajului (noțiuni și imagini) care nu este asumare și depășire de contradicții, a nu reduce problematica angajării la o doctrină estetică (realismul, constructivismul etc.), la problemele unui gen, tradițional sau nu (portret, tablou istoric, formă în spațiu etc.). Trebuie să existe, să se manifeste o identitate a atitudinii angajate, dar aceasta este ireductibilă la o formă preexistentă a gustului, la modele istorice.

Principial, sensul contemporan al angajării stă în deschiderea spre social și acțiune, apropierea artei de adevărurile concrete ale istoriei; expresiile formale ale acestei angajări a artei nu pot fi și ele decît istorice, integrate în mișcarea istorică, schimbătoare, deci, și nerepetabile, pătrunse de ritmurile devenirii istorice, implicînd conștiința devenirii. Este un adevăr elementar și poate de aceea trebuie consecvent respus: arta epocii socialiste, asemeni societății socialiste, nu se naște dintr-o dată — întreagă, perfectă și definitivă — ea se constituie istoricește, se construiește, propune modele posibile ca răspuns la situațiile omului în procesul dezvoltării.

Angajarea artei în sensul militantismului politic-comunist, astăzi, implică un program al fuziunii principiului creativității cu principiul adevărului istoric, cristalizarea artei în jurul cîtorva teme centrale ale gîndirii, ale conștiinței și sensibilității contemporane.
A fi angajat înseamnă, de pildă, a exprima o conștiință națională imperativă, care nu se actualizează numai prin iconografie, ci și printr-un proces de redefinire modernă a limbii artistice naționale, nu sumă de limbaje individuale, dispersate, de stiluri și pseudostiluri, ci sistem coerent, transindividual.

Ni se pare așadar că a avea o atitudine angajată, în accepție marxistă, presupune a actualiza și modifica apropriat percepția realității și conștiința pe care omul o are asupra situației lumii de astăzi, conștiința problematicii fundamentale a condiției umane; a fi angajat, ca artist, înseamnă a-ți asuma marile tensiuni ale epocii, a fi implicat în procesul de construcție a unei noi table de valori, a realiza condiția artei ca formă și agent de transformare a vieții, a dezvolta pentru aceasta fondul de gîndire artistică, precum știința — cercetarea fundamentală. Într-o perspectivă politică credem că angajarea artei înseamnă luptă pentru afirmarea tendințelor capabile să cristalizeze valori care să definească o configurație socialistă de artă românească, originalitatea ei, în cadrul și în sensul culturii europene de care o Românie modernă rămîne legată.

ARTA


MODERN

Artiştii răspund la întrebarea:

Ce înseamnă, cum se manifestă, în etapa actuală a construcţiei socialiste, "arta angajată"?

A TE RESTITUI OAMENILOR

A te angaja pe plan artistic, înseamnă a te restitui cu întreaga ta conștiință oamenilor care ți-au dat din cadrul constituit înălțimea orizontului profesional, moral și politic; înseamnă că actul acesta este valoros și moral numai atunci cînd comunicarea se face de pe platforma tradiției profesionale în termenii specifici limbajului și la ținuta cea mai înaltă. Tentativele de evaziune sînt false, produc confuzii și tulbură oglinda spiritualității în care omul așteaptă și trebuie să se recunoască, cu aura magnifică a multiplelor sale manifestări.

Limbajul comunicării prin artele vizuale spațiale se face în cadrul social și este util vieții tot de atît stringent ca și limba pe care o vorbește poporul; el s-a format ca și limba: prin stratificări istorice, iar intervenția inoportună produce convulsiuni și respingeri. Acesta este motivul pentru care poporul își vede în artă întruchipate virtuțile sale, și pentru aceasta o apără și o cultivă ca pe bunul său cel mai de preț, situînd-o între celelalte domenii ale sale întotdeauna în

locul de frunte. Iată de ce aceste realități ale artistului îi impun responsabilități istorice alese și totodată firești.

TRAIAN BRĂDEAN

UN SINGUR CRITERIU: AL CALITĂȚII

De la artist, arta pretinde tot. Fără condiții. Fără limite. Fără gîndul recompensei. Și cu singur criteriu: al calității.

Dintotdeauna, apropierea de esența artei a însemnat angajare pentru om. Pentru partea de lumină a omului, pentru visul lui de viitor.

Astăzi construcțiile artei, paralel cu structurile tot mai adînc înțelese de știință ale naturii și cu reconsiderarea întregului mediu ambiant la care întreaga societate a noastră este angajată, dau dimensiunile implicării artistului în epocă, în prezent.

Artistul e chemat la intervenție activă în prezent, în universul omului care construiește lumea materială și care tinde zi de zi la o mai bogată viață spirituală, la o viziune deschisă a complexității realității, încercînd, dintr-o necesitate a investigării, să se apropie și de modul special de activitate a spiritului care este arta plastică.

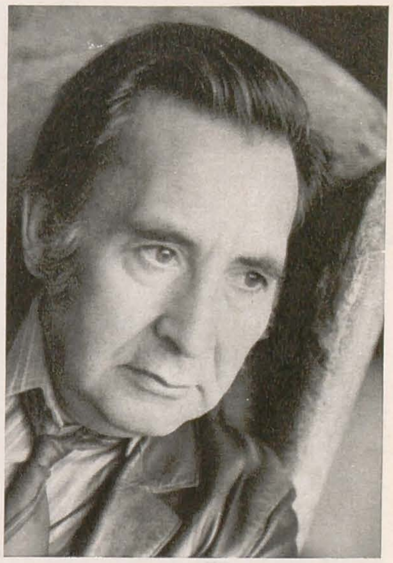
E chemat artistul la o intervenție directă în spațiul public.

Înțelegerea acestor răspunderi dă gravitate conștiinței artistului, care, folosind fără prejudecăți toată forța autonomă, specifică limbajului plastic, contribuie, cu cît îi este dat, la tezaurul de semnificații al culturii vii în care este implicat prin însăși existența sa.

ILEANA TEODORINI DAN

LUCRUL CEL MAI IMPORTANT VA RĂMÎNE MEREU ÎNCREDEREA

Într-o societate socialistă multilateral dezvoltată, arta nu mai poate rămîne doar narativă sau constatativă. Simpla abordare a unui subiect nu înseamnă întotdeauna și o atitudine absolut clară. De aceea s-a petrecut o deplasare către o reflectare asupra fenomenului abordat, dinspre tehnicism spre problematism,



dinspre simpla virtuozitate spre o concepție autentică. Această mutație a fost operată la nivelul unora dintre elementele maturizate din fiecare generație, rezultînd noi exigențe profesionale și teoretice. Astfel arta noastră angajată a căpătat o mai mare varietate și profunzime.

În definitiv, într-un zbor de cursă lungă nu mai are nici o importanță dacă zbori cu pămîntul sub tine sau te ridici deasupra norilor, important rămîne doar capul-compas sau destinația și încărcătura de idei sau mesajul care te va feri de orice deturnare.

Societatea noastră nu urmărește un « statu quo », o înghețare a talentului la nivelul unui anumit gust public, așa cum o face negustorul de artă, ci, dimpotrivă, ea se angajează la creșterea unor talente apte să împingă arta mai departe și să facă din ele adevărate glorii ale poporului nostru.

Se întîmplă uneori ca o artă mare să nu aibe un suficient recul pentru a putea fi imediat valorificată. Este cazul lui Cézanne, Van Gogh, Gauguin etc., artiști care au pus pecetea personalității lor pe secolul trecut. Dar arta lor l-a așteptat pe public — și cu ce sacrificii !

De aceea, lucrul cel mai important, care ne va feri de orice nedreptate, va rămîne mereu încrederea pe care trebuie să o acordăm artistului și programului anunțat de el. Braque spunea că Apollinaire nu-i înțelegea întotdeauna, dar îi iubea și avea o mare încredere în el, lucru care i-a ajutat cel mai mult.

Arta va rămîne din ambele părți un fapt de generozitate.

VLAD FLORESCU

◀ *ANA LUPAȘ: Iașul nou, tapiserie, lînă haute lisse, Muzeul de istorie Iași, 1973*

A N U L X X X

ION VLASIU, Sculptură monumentală din tripticul Horia, Cloşca şi Crişan, 1974.

TRAIAN BRĂDEAN, Compoziție, pictură, 1974.

MEDITAȚIA ACUTĂ DESPRE CONDIȚIA OMULUI

În abordarea conceptului de artă angajată trebuie să operăm cîteva distincții pentru a înlătura unele posibile confuzii. Ideii de artă angajată i s-a dat la noi, într-o anumită perioadă — și mă refer cu precădere la anii '50 — un sens univoc, sărăcind-o astfel de semnificațiile ei profunde.

Există o primă accepție, extrem de largă și generoasă, în care ideea de angajament în artă este egală cu angajamentul uman în genere: a te angaja într-o acțiune cu toată responsabilitatea și gravitatea. În acest sens arta mare a tuturor timpurilor este angajată, avînd în subtext conștiința gravă, uneori dramatică a creatorilor ei. Meditația acută despre condiția omului este un tip de angajament moral. Moral în sensul moralității actului artistic, în sensul că gestul angajării umane trebuie dublat de valoare artistică. Prin prisma acestei idei largi despre angajamentul în artă putem afirma că Leonardo, Michelangelo, El Greco, Rembrandt, Delacroix, Goya, Van Gogh, Rouault, Mondrian, Luchian, Andreescu, Țuculescu — ca să exemplific extrem de disparat și incomplet — prin meditația lor profundă, prin conștiința lor artistică, prin severa lor disciplină artistică au fost artiști angajați. Angajament în această accepție este sinonim cu *act de conștiință*, cu implicare umană, cu conștiință artistică.

Angajamentul în această accepție este *implicit*, ține de o atitudine generală de viață, nu are un caracter circumstanțial.

O altă accepție a ideii de angajare în artă o reprezintă artistul cu conștiință misionară de tipul artiștilor-teoreticieni de la Bauhaus. Acțiunea lor de asanare a gustului și sensibilității publicului, acțiunea lor socială conștientă, de pionieri ai unei arte ce coboară din muzee în stradă, în casele oamenilor, ideea de ambianță de viață ca mediu estetic modelator, sînt gesturi de angajare. Acțiunea lor teoretică comportă o atitudine explicit-angajată, ca de altfel și a urmașilor lor (Vasarely, Max Bill, Albers etc.), dar în același timp este subsumabilă ideii mai largi de angajare, la care mă refeream la început.

Le Corbusier, în aspirația sa de a-i face pe oameni să trăiască în lumină, este un artist angajat, Paul Klee, sondînd tainele, misterul acestei lumi, căutînd să descifreze legile ce guvernează universul, cercetînd zonele adînci ale ființei umane, poetica sa ca metodă de cercetare și cunoaștere a lumii, sînt măsuri de angajare. Arta înțeleasă ca loc de sinteză a frumosului și binelui este artă angajată.

Există și o artă cu implicații directe, explicit moralizatoare, care a fost considerată uneori ca fiind prin excelență artă angajată. Această artă era investită cu atributul de artă politică, chiar dacă uneori nu era de fapt decît o mimare superfluă a politicului.

Pentru că politicul în artă presupune o conștiință și o expresie adîncă a omenescului ridicate la o înaltă treaptă de artisticitate. « Guernica » este artă politică pentru că este un apel plin de patos la umanizare făcut cu mijloace artistice de o mare încărcătură emoțională.

Declarația de principiu, neacoperită artistic, nu este artă angajată. Exemple recente sau mai vechi ne-au demonstrat cu prisosință cum se pot rata mari idei printr-o insuficientă forță emoțional-artistică, printr-o carență de trăire.

Angajare în artă înseamnă în consecință întîi de toate, conștiință. Conștiință umană, conștiință artistică, conștiință social-politică. Orice înțelegere parțială a ideii de angajare înseamnă amputarea ei.

MARIN GHERASIM

Artiştii răspund la întrebarea:

Ce înseamnă, cum se manifestă, în etapa actuală a construcţiei socialiste, "arta angajată"?

SINCRONIZARE A TUTUROR PLANURILOR DE ACTIVITATE

Arta a avut întotdeauna nu numai rolul de a dezvolta simțul pentru frumos în conștiința privitorilor, de a impresiona estetic, dar și de a transmite niște idei, o problematică interioară, o concepție despre lume prin intermediul unor valori estetice.

Prin vehicularea propriului său univers ideatic îmbrăcat într-o formă plastică — în cazul nostru — artistul devine astfel un factor important de înrîurire și modelare a conștiinței sociale și politice a omului contemporan. De aici vin aceste posibilități de a transmite un mesaj, de aici decurge și marea răspundere a artistului pe plan social-educativ.

Conștiința acestei răspunderi se clarifică și se conturează, devine mai acută mai ales prin trăirea intensă în realitatea imediată.

Artistul este de altfel în continuă evoluție împreună cu întreaga societate din care face parte.

Dezvoltarea și ridicarea continuă a nivelului general al cunoașterii în societatea noastră socialistă impune o sincronizare a tuturor planurilor de activitate.

De aceea, apare deosebit de importantă o activitate pe tărîmul plastic conjugată cu toate celelalte țeluri urmărite de conducerea de partid și de stat; o activitate care să fie marcată de simțul unei responsabilități în cadrul efortului general spre progres și pentru conturarea unei societăți superioare.

Artistului îi revin sarcini complexe. Așa după cum se spune în rezoluția Congresului Frontului Unității Socialiste, « întreaga activitate politică, educativă, culturală și artistică trebuie să fie dominată de un puternic suflu revoluționar, să fie îndreptată în direcția combaterii concepțiilor și mentalităților învechite, anacronice, să cultive spiritul nou socialist în gîndirea și comportarea oamenilor, în relațiile sociale, în întreaga viață a societății noastre ».

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ

natură
ARTĂ
civilizație

SIMBOLISMUL VIULUI

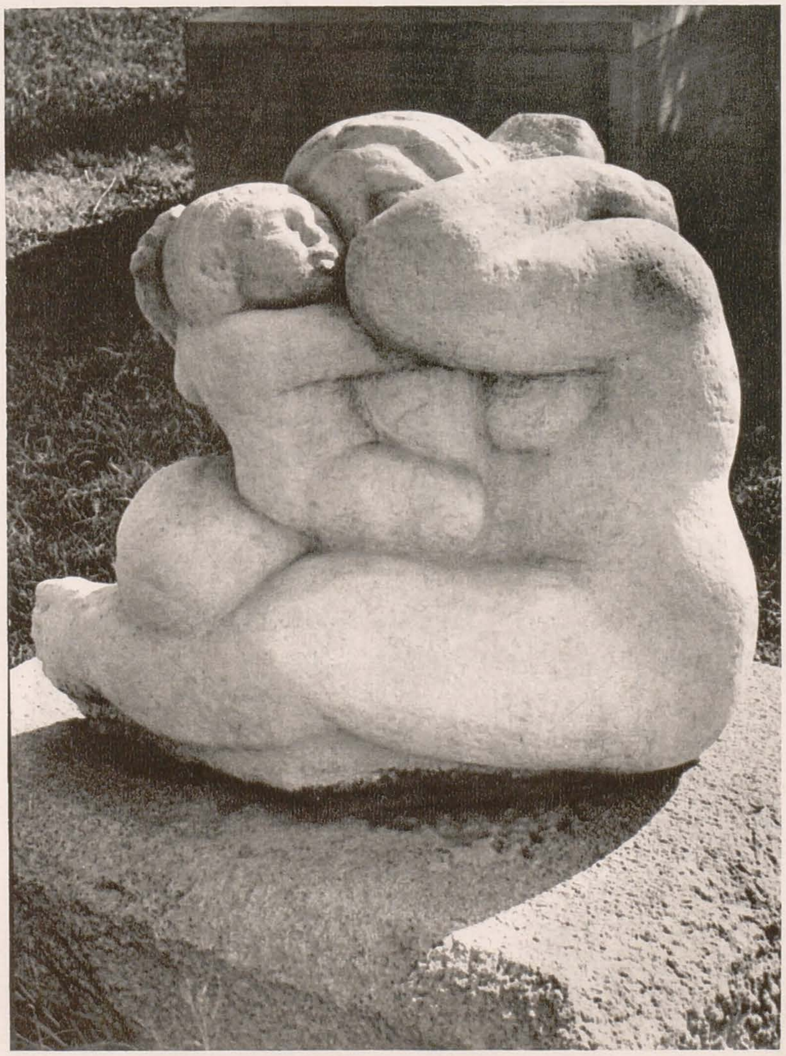
Ca orice expoziție tematică, aceasta — intitulată natură-ARTĂ-civilizație — are în vedere un serviciu maieutic: vrea, anume, să califice (să numească) un proces al artei, o mutație structurală surprinsă « în mers ». Departe de a însemna un rămășag de previziune — performanță critică — întreprinderea noastră se știe venită a posteriori, menită doar să scoată din anonimatul ingrat un fenomen care oferă cercetării efectul prefacerilor interne, inexorabile, ivite din presiunea vieții, dincolo de terenul doctoralelor dezbateri critice. N-am dori ca acest grupaj, doar exemplificator, să fie luat drept o clasificare, fiindcă obiectul demonstrației noastre este însăși devenirea, firea procesuală a artei. Grupajul de lucrări «expuse» în aceste pagini atrage atenția asupra unui proces de mutații în artă, petrecute sub influența civilizației, în cadrul larg al tipologiei stilistice determinate de simțul naturii. O « speculum universale » a veacului XX nu poate ascunde raporturile particulare — expresia celor generale — între cele două sfere ale existenței omului. E locul să marcăm însă deosebirea între romanticul «sentiment al naturii », prin care arta căuta, exhortativ, o natură sălbatică, și « simțul naturii », genuin, dezvoltat prin exercițiul practic al orientării în univers. În civilizația tehnică actuală simțul acesta se radicalizează datorită chiar atitudinii investigatoare. Lărgirea sferei cunoscutului științific și a posibilului tehnic sporește infinit reperele metaforei, permite o subtilitate asociativă, corespondențe ce nu mai pot fi ușor controlate. Rolul intuiției poetice poate fi acum marcat în termenii lui Merleau-Ponty: « Această certitudine, imposibil de justificat, despre o lume sensibilă comună, se află în noi ca o instanță a adevărului ».
Antologia, indicativă, pornește de la sugestia operelor, și nu de la o teză preconcepută despre germenul cosmologic activ în artele românești. Descrierea întreprinsă aici privește un fapt de istorie contemporană a artelor în România: modificările aduse în cîmpul creației prin transformarea mentalității artistului, care a trecut din imperiul evaziv al esteticii perenității în imperiul social al esteticii actualității.
O anumită situație a umanului determinînd, cum se știe, redistribuirea de accente valorice, elementele solicitate de viață capătă preeminență și devin emblematice. Astfel simptomatică e și situarea artistului contemporan în raportul tripartit care a dat titlul paginilor de față.

«METAFORA, ACEST MIC MIT»

Întrucît, în general, «viața este creatoare de forme» așa cum spunea Brachet (și într-un sens oarecare însuși Aristotel), convergența între formele materiale ale lumii fizice din care face parte organismul și formele intemporale construite de subiect pare, în principiu, comprehensibilă.

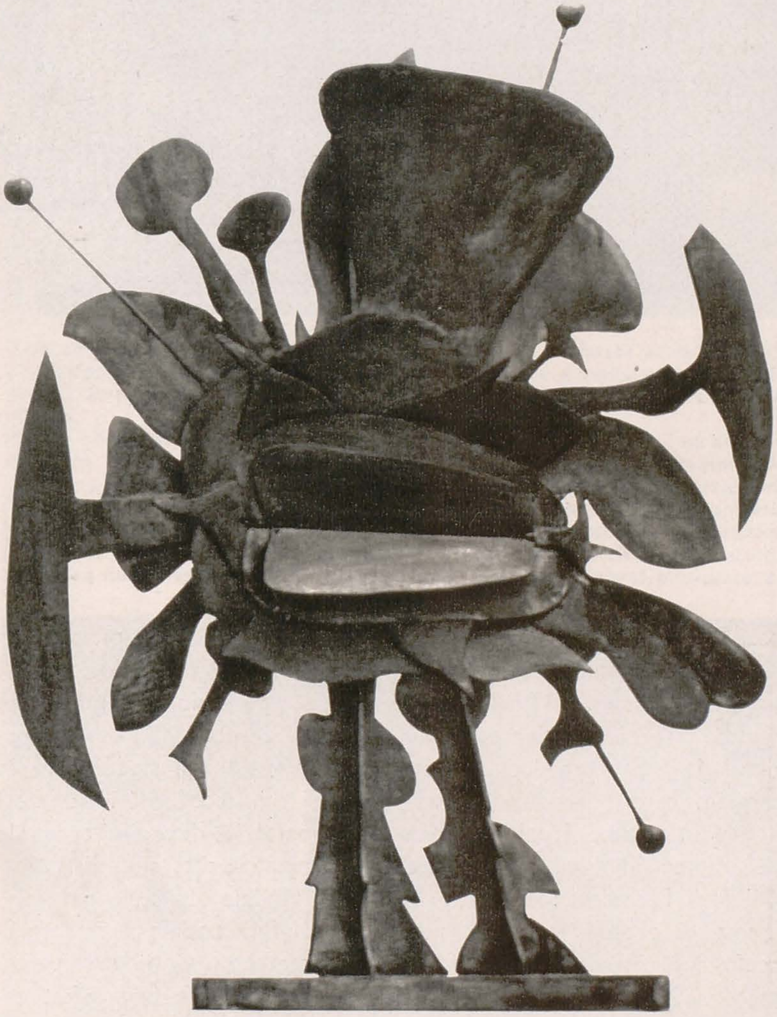
Piaget

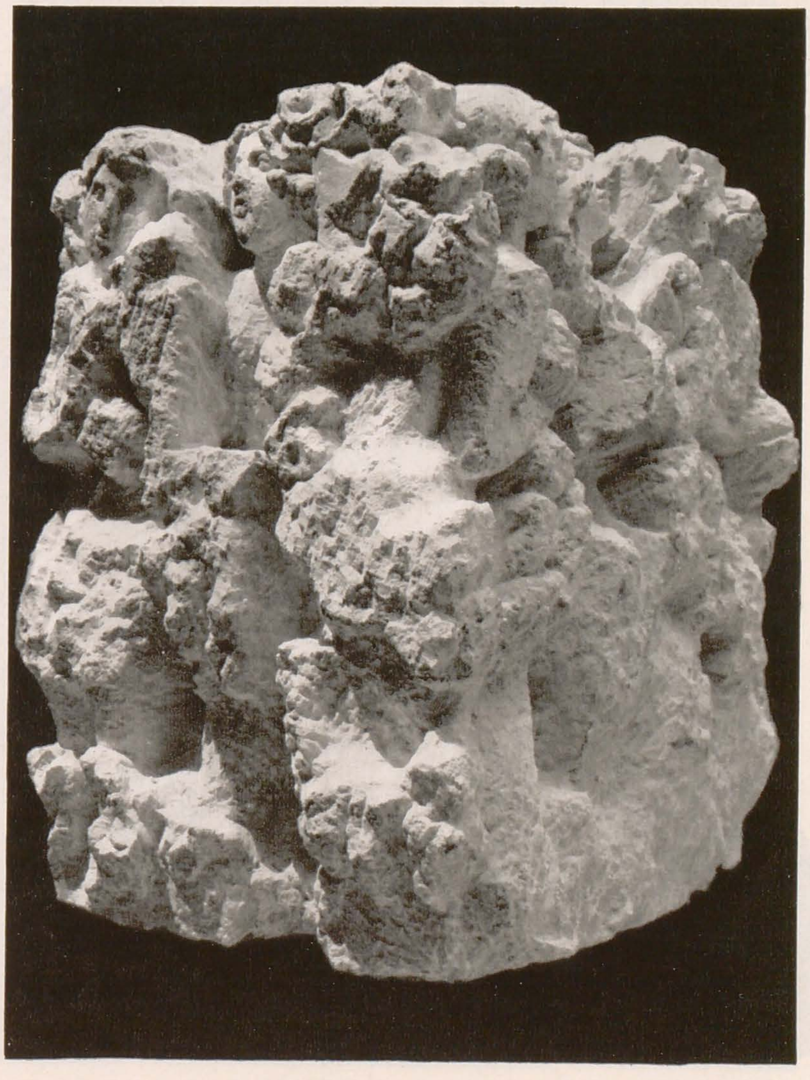
În viziunea biomorfă a artistului contemporan, modelul vegetal e rareori urmat. În « Podul » expus de Ana Lupaș (« Apollo », 1972), hiperbolicul conglomerat de



◀ Scientismul actual a introdus o normă de « lectură a naturii » în termeni de bionică și cibernetică etc. Trebuie să se țină seama și de negativul grilei, care oprește determinările prea drastice ale civilizației. O asemenea lucrare este aceasta din expoziția *Artă și energie* (vezi pag. 7) — semnată de *grupul Sigma* — situată în orbita ecologică a artei, asimilînd o urgență contemporană de renaturizare a peisajului. Termenul *ecologic* trebuie salvat dint r-o c asi mistică accepție determinată de inflația cuvîntului: aici ne referim la ecologia umană, adică modelarea relațiilor prin care instinctul locuirii în mediul natural se ajustează la necesitatea locuirii în mediul civilizat. Trebuie distinse: cota de aleatoriu a efectului de țesătură arahneană (referința biologică poate fi specia *theridion*, care-și țese pînza dezordonată sprijinită de stînci); pitorescul unei « situs artificialis »; înlocuirea « miraculosului bionic » cu logica artistică a metaforei. Această mare piesă de mobilier peisagistic afișează, o dată cu logica structivă, și efectele aleatorii, de « dezordine » care imită procesul viului.

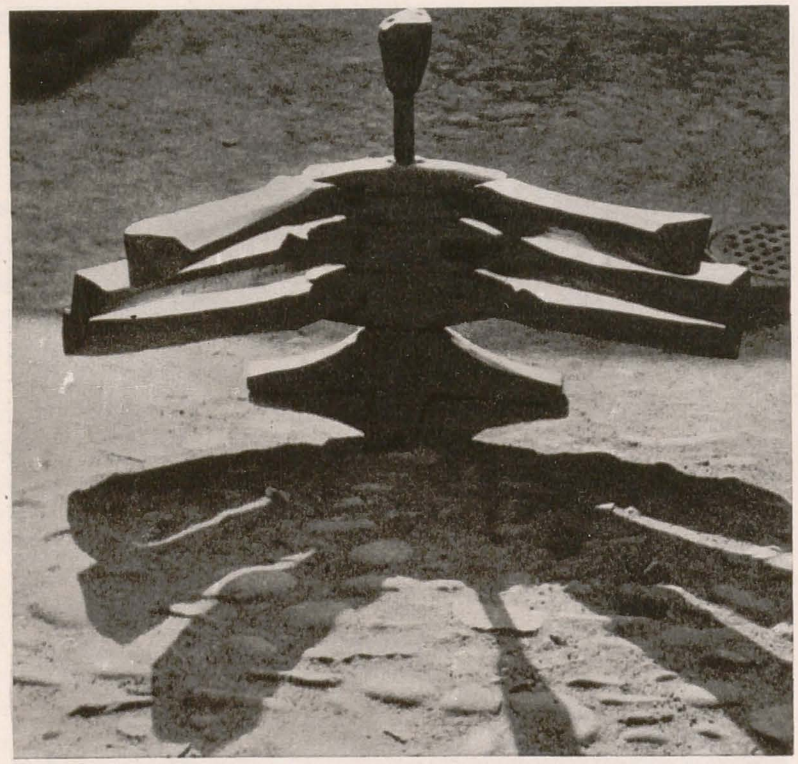
1. *RADU TĂNĂSESCU, Plantă sferică*
2. *GEORGE APOSTU, Maternitate*
3. *ION GHEORGHIU, Sculptură*
4. *ION GHEORGHIU, Grădină suspendată*
5. *SILVIA RADU, Grup*

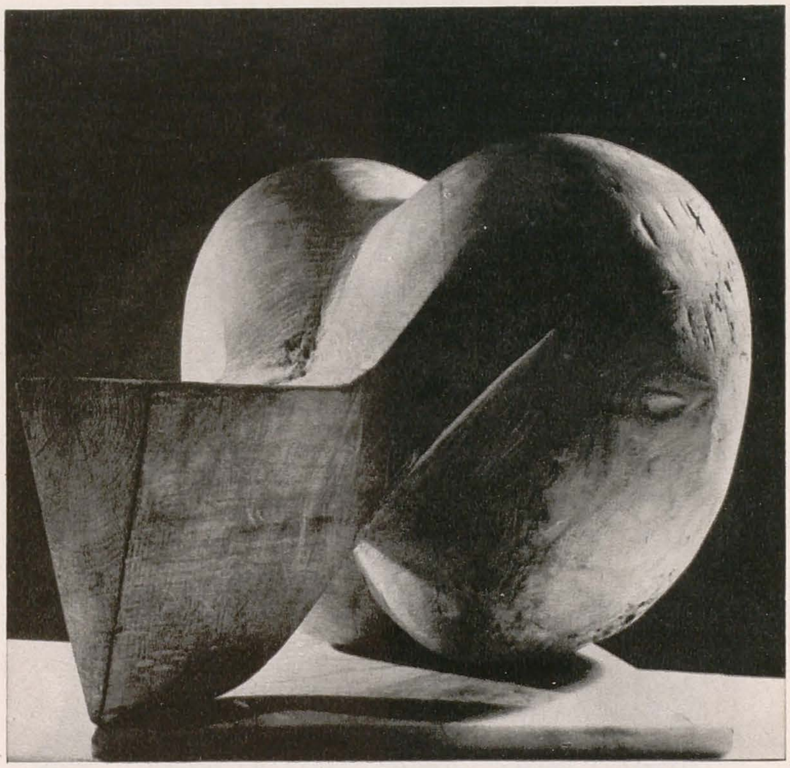




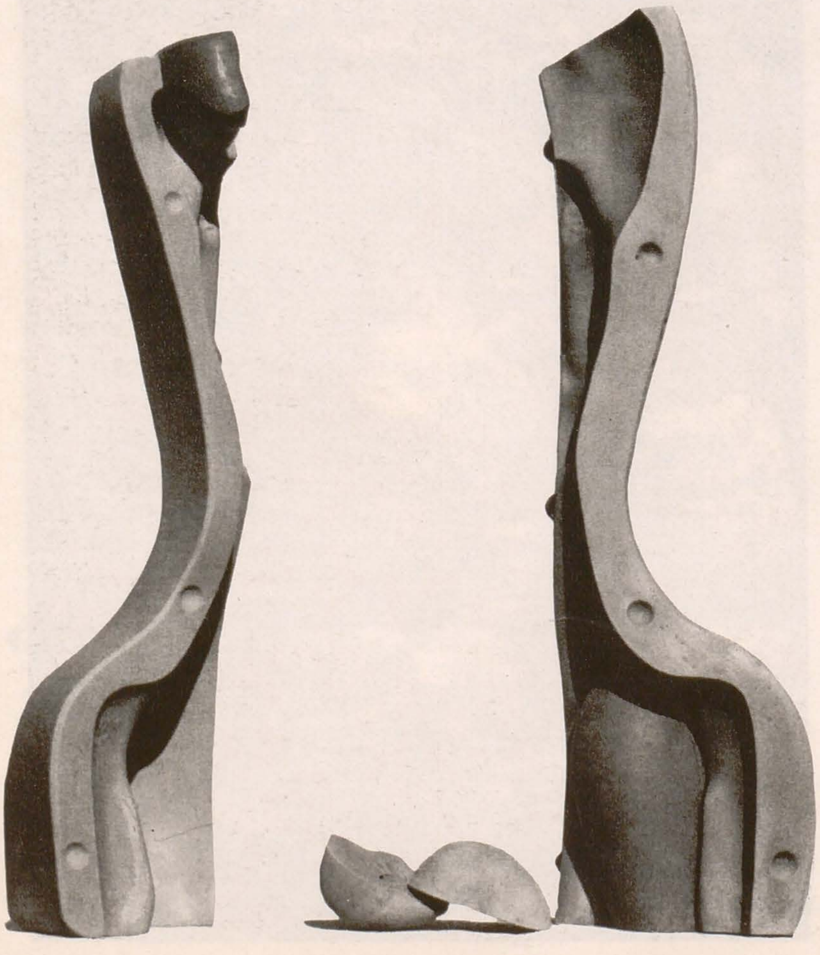
Însăși « invenția » elină a modulului ca unitate de măsură pentru proporție indică 1) viziunea unui sistem cosmic de echivalențe și 2) reproductibilitatea lui artificială. Ideea « modul » poate sluji ca o cheie de înțelegere și construire nu atît « în felul naturii », prezumtiv, cît *în felul reprezentării umane despre natură*. Ca strategie de percepție, modulorul e un instrument hermeneutic, suprimă, cel puțin în principiu, misterul. Ca strategie de construcție, modulorul asigură succesul tehnic al fabricării de obiecte similicosmice. Procesul, care poate fi numit *anabolic* (indică asimilare psihică prin senzații și imaginație, fără reziduuri de neliniște), întemeiază o estetică a eudomoniei, nu a frumuseții spectaculare. Este cea mai bună dovadă că esteticul nu procedează prin extaz, ci prin experiență; metafora se afirmă ca domeniu al experienței de eufemizare, de recuperare a sciziunilor, a antagoniilor.

În virtutea gîndirii prin « modul », imaginația combină variante ale relațiilor reale. « Grădinile suspendate », pictate ori sculptate de Ion Gheorghiu, vegetalul fictiv din ceramica lui Tănăsescu, maternitățile tentaculare din primul stil al lui Apostu, geologicul parturient din pietrele Silviei Radu, toate exemplifică faptul că artefactul e gîndit ca o alternativă a organizării materiei — e privit în perspectiva obiectivei continuități a universului aceea care garantează de fapt și eficiența cognitivă a metaforei.



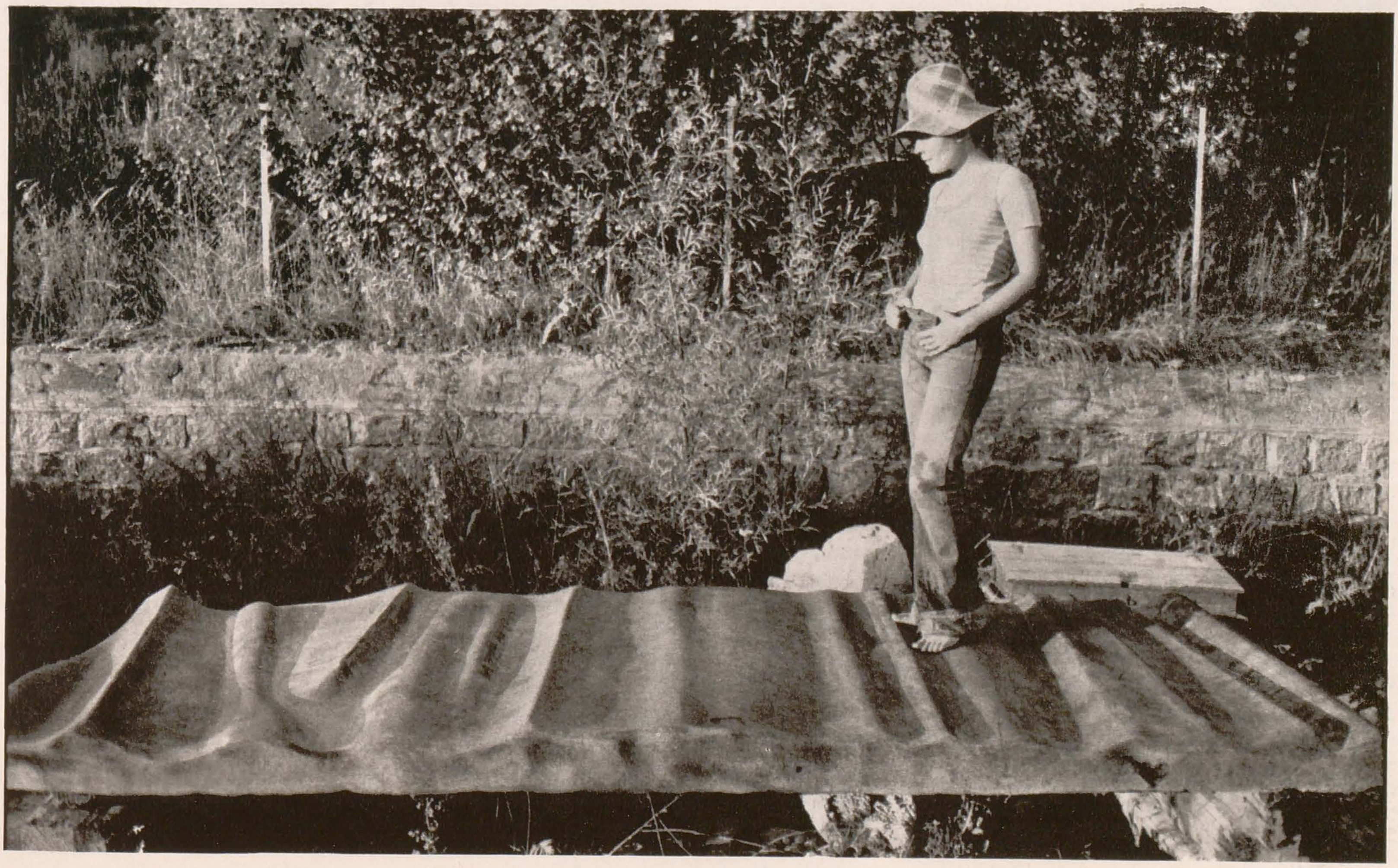


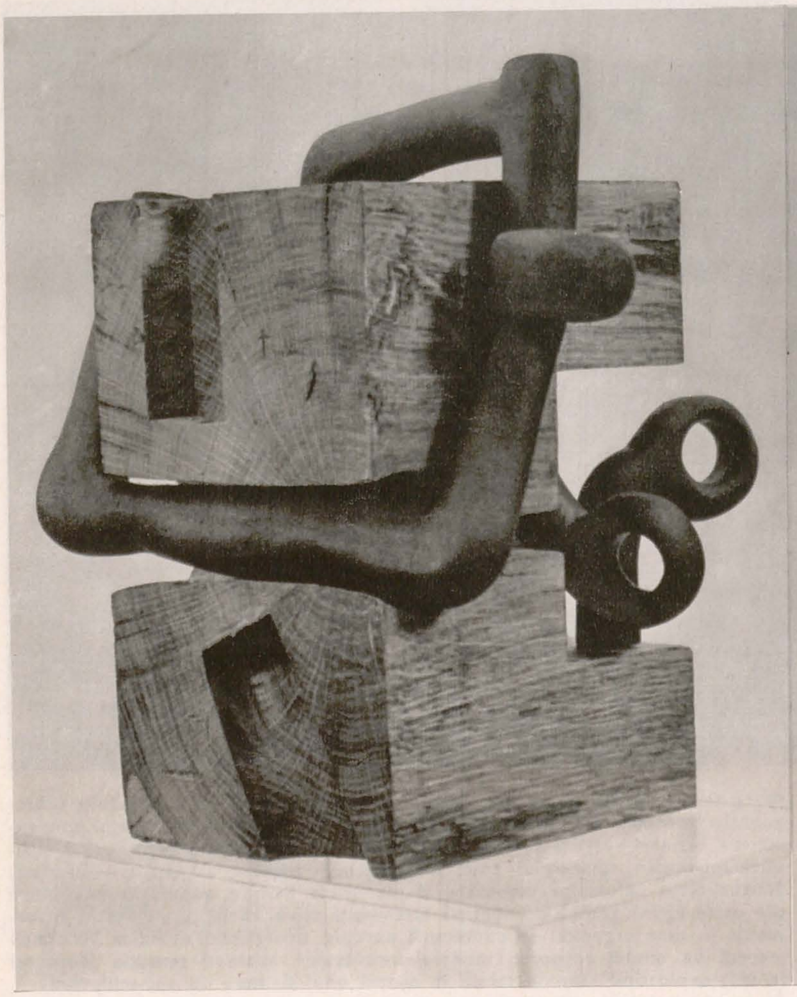
6. OVIDU MAITEC, Zburătoare
7. ION CONDIESCU, Indicator
8. MIRCEA SPĂTARU, Tipar pentru Adam și Eva
9. ION BITZAN, Popice
10. ADINA ȚUCULESCU, Puntea



roade impresiona ca un aparat seminal, simbolizare a vieții uraniene și nu ca o fabulă pitorească a speciei. Chiar stilismul floral în sculptura Ioanei Kassargian, care purcede din Art-nouveau, ajunge la simbolistica flăcării, cu ambiguitatea pe care o descrie Bachelard: floralul, prin asemenea ocol, își pierde urma, scufundată în elogiul patetic al vieții. Valorizarea metaforică a naturii promovează, cu o frecvență simptomatică, înclinația spre modelul animalesc, în care zoicul se întrupează în chip mai propriu, cu atributul său principal, mișcarea. Depășind exaltarea neofită a futurismului, artistul filtrează tema dinamismului în imaginea stării active; nu doar ca anecdotă cinetică, precum atractivele spectacole luminodinamice de azi, cît mai ales ca ritm pulsatoriu transferat în lucruri. Din obiectiva omologie între mecanica viului și cea artificială — cunoscută de cei vechi pe cînd, în ustensile, reproduceau forme și funcții biologice (pentru care, astăzi, Gilo Dorfles propune o « psihanaliză antropologică ») — avea să apară bionica; imageriile firii dezvăluite pun în umbră performanțele imaginarului, dar în același timp confirmă intuiția lui premonitorie, dovedind că artele anticipau cunoașterea miraculoaselor modele structive naturale. În metafora zoomorfă se transferă matricea vieții organizate, cu o obiectivitate de artefact colorată de umor: la Bitzan, Flămându, Geta Brătescu, Ana Lupaș, Radu Tănăsescu, animalescul figurează « logica viului » (nu savante modele bionice, mai curînd chiar carteziane « esprits animaux »), alcătuind aproape un cod iconoplastic. Aici nu acționează principiul mimetic, ci principiul structurării funcționale. Se exprimă în aceste metafore ale viului un punct de vedere cosmologic despre unitatea universului; stăruie, secularizată, erminia medievalului « Physiologus », după care « frunza, fructul, gemele, dobitoacele sînt gîndul Domnului sub înfățișări diferite ».

Dacă uzura categoriei « mimesis » păgubeşte arta de un factor al certitudinii, al controlabilului, în schimb succesul actual al ideii de « model » recuperează, pe cale de pozitivism, ceva din certitudinea pierdută odată cu norma naturii imitate.
În arta românească « modelul » intervine în felul « universaliilor », ca un ghid arhetipal, şi nu ca un tipar reproductibil, iată ce dovedesc exemple de intuiţie a « modelelor » naturale. La Maitec, tema constructivă a articulării reprezintă un elementar tip de corespondenţă biunivocă între organismul « Zburătoarelor » şi mecanica « Porţilor ». Aceste pteroide sînt metafore biotehnice ; ele se integrează spaţiului prin modalitatea articulaţiei ; intuiţia ecologică nu a neglijat nici efectul atmosferic, imaginea umbrei provocate de soare şi care acuză, iluzionist, continuitatea natură-artificiu. « Modelul » biogenetic transpare în tiparele sculptate de Mircea Spătaru, în relaţia convex-concav, schemă spaţială şi metaforică pentru orice habitaclu germinal. În viziunea lui Bitzan, principiul zoic e totdeauna sugerat şi ascuns — amorsat. Senzualitatea volumelor compacte, a planurilor fluente, rapelurile anatomice din orice figură grafică ori spaţială însceneaza biomorficul ca un destin al formelor în care organicul se contemplă narcisic. În « Puntea », Adina Ţuculescu vizează un model corporal, modelul umbletului, exaltînd senzaţia aderenţei la sol, exploatînd stimulii tactili în sensul unui demers de eco-sculptură.
În aceste exemple, sinestezia acţionează în favoarea ideii că natura a rămas obiect al percepţiei estetice.





Cînd ierarhia speciilor dispare, se anulează antropocentrismul (cu tema « tragism al eului ») reflectat în lucruri. Etalonul naturii e mai generos decît etalonul antropocentric ; Vianu avertiza că « a regăsi necontenit eul în lume înseamnă a ți-o ascunde ». Detașarea de mărginirea eului dilatat antropocentric, prin care demiurgul concepe lumea « după chipul și asemănarea sa », asigură disponibilitatea nelimitată pentru înțelegere. În metaforele viului apare deseori la autorii noștri burlescul, fapt stilistic în care se traduce o viziune de anticlimax : demitizînd preeminența figurii umane, se afirmă orgoliul intelectual al lui homo ridens. Este ceva gulliveric, o conștiință împăcată cu perspectivele relativismului, în bufa gravitate a faunei mecanice imaginată de Flămându. (Pe alt meridian, mai aspru, un Beroccal ori un Schlosser au inventat o altfel de zoologie în artă, carcase unde industrioasa acuratețe ostentativă ascunde, sub măști corporale rigide și neutre, o energie malignă, o natură mizantropică.) Mașinăriile fiziomorfe ale lui Flămându sînt și ele semnificativ finisate, concurează desăvîrșirea modelelor naturale, și astfel dobîndesc o plauzibilă realitate. Nimic pitoresc nu alterează gravitatea acestor alcătuiri modulare, spiritul ludic se ia în serios, își proclamă legitima calitate de tehné; hibridul creat în sculpturile mici ale lui Flămându e antantă între fire și artifex, cooperarea lor se încheie într-un elogiu al zoos-ului, culminant în seria micilor bronzuri în care « spiritul animal » se întrupează emblematic. Aici apare *stilul* — în sensul lui generic, acela de clarificare a intenției creatoare, explicat de Focillon.

EUFEMIZAREA

Un duh benign emană din figurarea contemporană a biosferei în arta românească și el devine pe deplin perceptibil prin comparație. (Poetica simbolismului visceral, la pontifii expresionismului suprarealist — Ernst, De Kooning, Herold, Bacon — divulgă viața larvară, denunțînd-o ca pe un compromițător secret al « speciei privilegiate » ; acesta e sensul retoricii, blasfematoare și anihilantă, lui Ernst într-o anchetă despre « lucrul cotidian al pictorului » : « Mai întîi, în zori, face o gaură în crusta celestă care dă spre neant. Apoi, sugrumă un brad și-i retează viitorul... Coboară sub crusta terestră și se veselește. Pictează pe zid o broască de ușă și, privind prin ea, descoperă slabele pîlpîiri ale luminii ».) Arta ca magie a domesticirii naturii, prin simulacre care mimează legile organismice, e un principiu vechi de exhortație, pe care-l regăsim transfigurat și în mitologia rustică a lui Geza Vida : structuri fiziomorfe, alcătuite din elementele figurale conglomerate în « spațiul-limită » al unui volum cilindric, se continuă în formele soclului, parcurs și el de « spirit animal ». Dincolo de aluzia stilistică la tectonica sculpturii romanice, stăruie aici un spirit armonic, această ubicuitate a organicului pare simbolul stihiilor amicale. Cu totul altfel impresionează perversul agregat organismic în halucinațiile suprarealistului Hans Bellmer — manechine organice în degringoladă, nelocuite de spirit ; și tot atît de departe este umorul cinic din compresiunile anatomice ale unui Arman, asimilînd ființa cu mașinăria de serie. Cînd parodiază natura, chiar atunci artistul nostru tot eufemic se poartă. Astfel, un Tănăsescu, a cărui accelerată afirmare se datorează unui « patent » de ceramică sculpturală în stil burlesc-biomorfic : o euforie prolifică naște vertiginos histrionice organisme din moduli viscerali, caricînd demiurgia unei naturi bonome care și-a pierdut erminia regnurilor.

În plastica românească nu se manifestă sechelele străvechiului complex de vinovăție: nimic malign în reprezentările despre visceral. « Ecorșeul » dezvăluie metaforic biostructura, un model unanim, alcătuit cu imaginile permanent

cumulate din frecventarea naturii. La familia spirituală căreia îi aparține un Ernst, un Bellmer, « fantasticul metamorfozei » este avizat de concepte ocult doctorale, demonice ; dimpotrivă, în viziunea artistului nostru nu există fabulos terific fiindcă nu funcționează hermetismul gnostic, sistemul lui de interdicții care provoacă răzvrătirea imaginației. Nimic aberant din punct de vedere al viului, nimic enigmatic în lascivitatea plantelor fantastice la un Ion Gheorghiu, la un Tănăsescu; în geologicul antropomorf din sculptura Silviei Radu, în ciorchinele carnal al « maternităților » lui Apostu ; animalescă, materia vegetală e hieratică și, prin emblematizare, se fixează în mineral. Nu-i vorba de mirabile metamorfoze, ci de unitatea firii. Obediența la cosmos — iată o soluție fericită, profană, la întrebarea pe care și-o punea Mircea Eliade văzînd reprezentările scientiste din arta modernă : « Cît va dura această secularizare ? » Nu numai patosul agresiv al animalității ca simbol al forțelor obscure e absent în această morfologie artistică a viului ; lipsește, simetric, și patosul iluminării franciscane — pentru că lipsește situarea critică a omului față de natură, adversitatea intelectuală față de forțele neștiute. În schimb, un genuin dialog murmurat continuu, melopeic aproape. E poate atitudinea actualizată a unei obiectivități preclasice, — mai exact spus presocratice — mîntuită de tragismul eului, pregătită pentru stările ataraxiei. Din această calmă renaturizare a imaginii artistice răsare un mesaj al viului, care modelează lăuntric stilul. Dar procesul e stimulat de obiectivitatea proprie civilizației, de imensul cîmp al referințelor pe care ea le pune la îndemîna metaforei, mediind între « simțul naturii » și prezumtivul « simț al civilizației ». Artefactele rezultate poartă pecetea de extravertire a oricărei alcătuiri funcționale, și această non-subiectivitate declanșează adîncul mecanism eufemistic al artei românești. Iar un stil în care legile obiective sînt lăsate să lucreze e un stil lipsit de redundanță, de retorică, adaptat la economia rațională care prezidează deopotrivă natura și tehnica. Se recunoaște aici imperativul comportamentului investigator dictat de civilizație.

SIMPTOMUL « FACTURII »

Fiecare stil își dictează modul său metaforic, spunea Blaga.
Pînă în acest punct, descrierea fenomenului de artisticitate determinat de simțul naturii a privit iconografia produsă de ceea ce am numit metafora viului. Revelatoriu însă este înțelesul conotativ, implicația stilistică. Prima observație poartă asupra limbajului ca loc al stilului : am observat minima redundanță a morfologiei, unde lucrează « modelul natural » de funcționalitate. În cosmos nu sînt forme de prisos, cum nu sînt forme vide. Iată, la artiștii români invitați la acest capitol, cum tiparele plastice se mulează după arhetipuri. Ne referim la valorizarea *selectivă* a acelor arhee anume care pot servi să actualizeze figura relației om-natură (și nu la ticul arhaizant modern) căci arheea nu se substituie scopului artistic, nici măcar motiv nu devine, ea, spectacol, ci rămîne un instrument al imaginarului. Metafora viului, în stilul generat de simțul naturii, tinde la domesticirea mediului. Nu spre Arcadia se îmbarcă artistul nostru, nu spre icoanele paradisului pierdut ; el nu-i fixat moralmente în vîrsta preadamică, nu practică idealul regresiv al fericirii, ci fabrică ficțiuni credibile, trimițînd deopotrivă la lumea naturală și la cea artificială, comunicante. Să observăm un « modus operandi » instructiv : iată dimensiunile mici, perpetuînd simțul « măsurii omului » ; în limita lor, factura favorizează vocile materiei. Chiar în demersul de tip geometrizant, matematizat, abstractiv al unor Vlad Florescu, Paul Gherasim, Horea etc., materia cromatică e lăsată să vibreze pictural. Astfel se retușează duritatea antagonismului dintre natură și cultură, dintre instinct și cunoștință. Un « modus operandi » condus de simțul naturii își spune cuvîntul decisiv în, de pildă, compactitatea sculpturii lui Condiescu, lăsînd să se simtă un « model » protoplasmic ; viul apare în acest strat sensibil, înainte de a fi metaforizat în figura turgidității seminale (« Indicator »). Factura mediază între natură și tehnică (și e, ca atare, agent metaforic) în felul descris de Gilo Dorfles : « imperfecția » obiectului ca « marjă de hazard ». *Tehnica este resimțită de artist nu ca virtuozitate, dar ca o tactică spirituală de posesie a naturii ; de aceea ea nu-i ascunsă, implicată în « produsul finit », ci etalată, perceptibilă ca urmă a impactului vital al artistului cu materia.* Lipsește calofilia proprie gustului civilizat, în schimb « simțul naturii » apără arta de perversiunile imaginarului, acea « formosa diformitas » care fascinează ca un mister malefic în stilurile descinse din romanic, în prelucrările maligne ale depărtatelor surse anticorientale (care, ele, nu promovau monstruosul, ci enigmaticul).

ANCA ARGHIR

11, 12, 13 Horia Flămându, Sculpturi

CINE RÎDE LA URMĂ...

Istorie în imagini a « scandalului artei », albumul editat de « Tate Gallery » (autori: George Melly și J. R. Glaves Smith, sub titlul « A child of 6 could do it ») conține și această caricatură publicată în *Life*, numărul din 20 martie 1913. E un pamflet la adresa evenimentului de șoc din viața artistică internațională — celebra « Armory Show » de la New York, socotită a fi declanșat evoluția modernă a artei americane. Caricaturistul « acuză » insolitul artei noi, imaginînd o lume ce mimează stilul « exponatelor ». Printre operele vizate recunoaștem lucrarea lui Brâncuși, *D-ra Pogany*, versiunea de marmură acum la muzeul din Filadelfia. Caricatura din *Life* este semnată Harry Grant Dart, cea de-a doua, apărută în presa americană a vremii, e anonimă, în timp ce incriminații se numesc Lehmbruck, Munch, Duchamp, Archipenko, Gauguin, Picabia, Matisse...

Această cecitate bonomă avea să ia curînd forme violente. În ultima etapă a expoziției, mutată la Chicago, la « Art Institute », studenți instigați de membrii corpului didactic academic și totodată ai asociației « Law and Order » au manifestat purtînd drept pancarte portretele lui Brâncuși, Walter Pach, Matisse și caricaturi ale picturii acestuia din urmă (ulterior, critica americană a apreciat contactul cu opera lui Matisse ca un factor determinant în istoria artei naționale). Apoi, au ars în efigie imaginile (16 aprilie 1914). Operele ucise ritualic anunțau expresionismul, cubismul, futurismul, constructivismul; uciderea ritualică a operelor anunța marele autodafé nazist din 1933 împotriva artei.

A.A.

Notă. Mulțumim muzeografei Marica Grigorescu și istoricului de artă Barbu Brezianu, care ne-au pus la dispoziție documentele prezentei « arhive ».

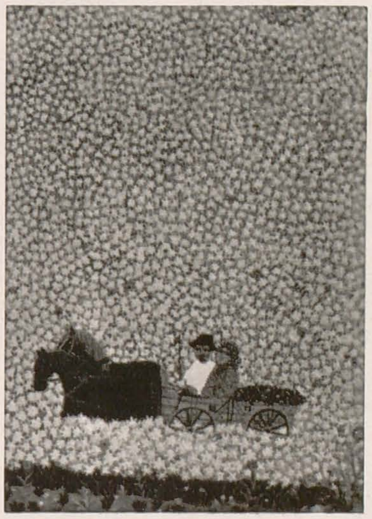
CRONICA

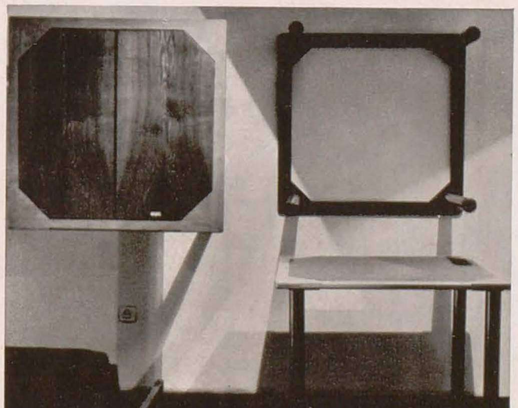
muzeul

laboratorul

şantierul

galeria





Care a fost « motivația interioară » și strategia de lucru în crearea pieselor de mobilier ce au constituit expoziția DESIGN I? Care sînt concluziile autorului în privința « receptării » producțiilor sale? — acestea au fost întrebările la care a răspuns Mircea Corradino.

La început a fost constatarea lipsei de preocupare pentru spațiul interior al locuinței, pentru « conținutul » învelișului arhitectural și nemulțumirea de felul cum e utilizată o industrie modernă, dotată pentru a răspunde nu numai cantitativ ci și calitativ cererii. Apoi nemulțumirea față de sărăcia repertoriului oferit utilizatorului pentru realizarea ambientului propriu, nemulțumirea față de gîndirea învechită ce intră în contradicție cu rigoarea spațiului locuinței, în care fiecare centimetru pătrat este drămuit și, în sfîrșit, nemulțumirea față de lipsa de grijă pentru obiect — prezentarea, depozitarea, transportul lui — ce poate fi considerată lipsă de respect pentru utilizator. Am încercat un răspuns « de unul singur » prin parcurgerea drumului de la idee la obiectul finit. Un experiment deschis fanteziei, plăcerii jocului ce conduce la un unic numitor de gîndire dar constituit din piese diferite ca expresie. Este un experiment involuntar divizat pe etape — expoziția nereprezentînd decît un prim pas explorator, rezultat al unui efort de un an de zile — care ar trebui să parcurgă o gamă largă de obiecte utile interiorului și trăirii contemporane, în spiritul *design-ului total* — de la elemente la structuri de asociere, la ambalaj și imaginea de marcă — incluzînd gîndirea serializării industriale. Un experiment care să-mi permită să explorez, pe lîngă simplitate, puritatea formelor — dar și bogăția posibilităților combinatorii; am urmărit — sau am « urmat » — expresivitatea inegalabilă a lemnului, a diferitelor esențe, culoarea aderînd intim materiei, voluptatea tactilă a finisajelor, toate acestea participînd la obținerea valorii de unicat (căci producția industrială nu înseamnă neapărat uniformizare). Am încercat să creez o altă atitudine față de obiect și față de utilizator. Drept concluzie pun în balanță nepăsarea față de o *cultură a interiorului* și nedumerirea celor îmbătrîniți, « încremeniți », cu satisfacția platonică a strîngerilor de mînă și cu satisfacția entuziasmului celor entuziaști. Dintr-un anumit punct de vedere, ceea ce am realizat a reprezentat un capriciu personal foarte costisitor. Dar, optimist, sînt convins că ceea ce am realizat și sper să pot realiza în continuare reprezintă un demers util, de felul celor care ne-ar putea scuti de kitsch-ul artizanatelor sau de măsuțele din fier forjat cu tăblii de ceramică « delicat decorate » din magazinele Fondului Plastic, ce își justifică prețul prin întortocherea gîndirii, și că simplitatea și puritatea formei, materiei și culorii sînt importante în perspectiva formării unui bun gust, care, de la stadiul artei populare, s-a degradat îngrijorător. Sînt convins că U.A.P., ca for de cultură, are de jucat aici un rol activ, iar dacă o mică parte din bugetul Combinatului Fondului Plastic ar fi alocat pentru proiecte de design, industria ar avea în sfîrșit un interlocutor valabil, prin această avangardă de calitate. Tot așa rămîn convins de necesitatea inițiativelor individuale, de autor, pentru care ar trebui găsite modalități de sprijin din partea industriei. De altfel, voi încerca, în continuare, căile unui dialog. MIRCEA CORRADINO

DESIGN I

MIRCEA CORRADINO

APOLLO — FEBRUARIE — MARTIE

CRONICA

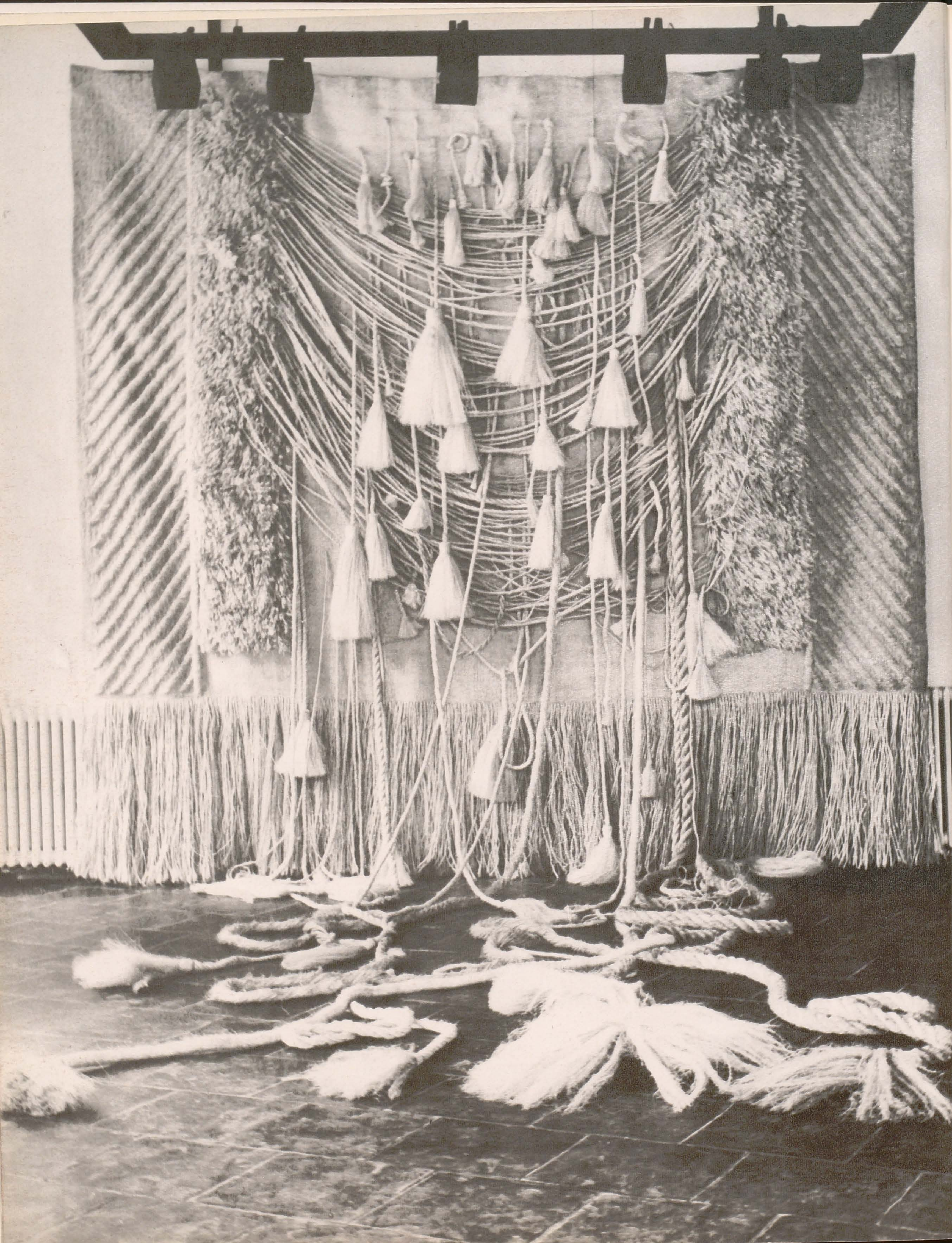
MEDITAȚII DESPRE CONFORT

Prea copleșiți, uneori, de nevoia de funcțional, uităm că un obiect — cu atît mai mult o piesă de mobilier care nu aparține doar casei, ci, chiar mai degrabă, spațiului afectiv — trebuie să fie și tandru, să presupună bucurie, fie a muncii, fie a confortului, oricum bucuria de a fi împreună. O cupă, al cărei rotund se împlinește fericit între palme, poate să încînte ochii prin melodica ei arcuire, prin strălucire, prin culoare. Poate să încînte epiderma prin înfiorarea netezimii ei, poate să seducă buzele invitînd la desfătul vinului vechi.

O masă poate fi monumentală, gravă prezență într-o sală de consiliu, memento al reflecției și al măsurii, dar poate fi jucăușă, un gueridon sau un jigo compagnon de cafele și five-o'clock-uri. Expoziția lui Mircea Corradino apare în cîmpul acesta de preocupări ca un fruct de împlinire. « Exponatele » lui ne amintesc că un obiect poate satisface dintr-odată exigențele rafinate ale mai multor simțuri: văz, echilibru, tact. Formele au o rigoare geometrizată, dar o geometrie deloc rigidă, dimpotrivă, suplă și odihnitoare, sugerînd confortul. Mesele lui Mircea Corradino sînt colorate cu știința vrîstelor de lăicer vechi, tonurile sînt blînde și insinuante, mîngîind privirile. Suprafețele sînt lustruite cu o savantă răbdare, netezimea lor caldă reclamînd gestul tandru al mîngîierii. Mircea Corradino ne aduce aminte că tactilul este un simț al inițierii, un simț al bucuriilor de taină, pe care oamenii l-au folosit întotdeauna pentru comunicarea iubirii, a încrederii prin investitură, a binecuvîntării. Finisajul capătă la obiectele lui Mircea Corradino o funcție de ritual, de calmă plenitudine, care obligă la ținută, la bucurie discretă.

O expoziție de obiecte în mijlocul cărora redescoperim plăcerea vitală a mediului, o expoziție în care banalul funcțional este convertit în nobilă frumusețe. Mircea Corradino ne aduce aminte că teritoriul artei nu este, nu trebuie să fie circumscris unor îndeletniciri la care accesul public are un caracter ocazional.

VASILE DRĂGUȚ



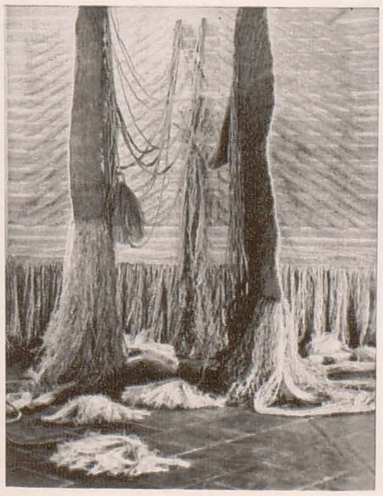
ARIANA NICODIM

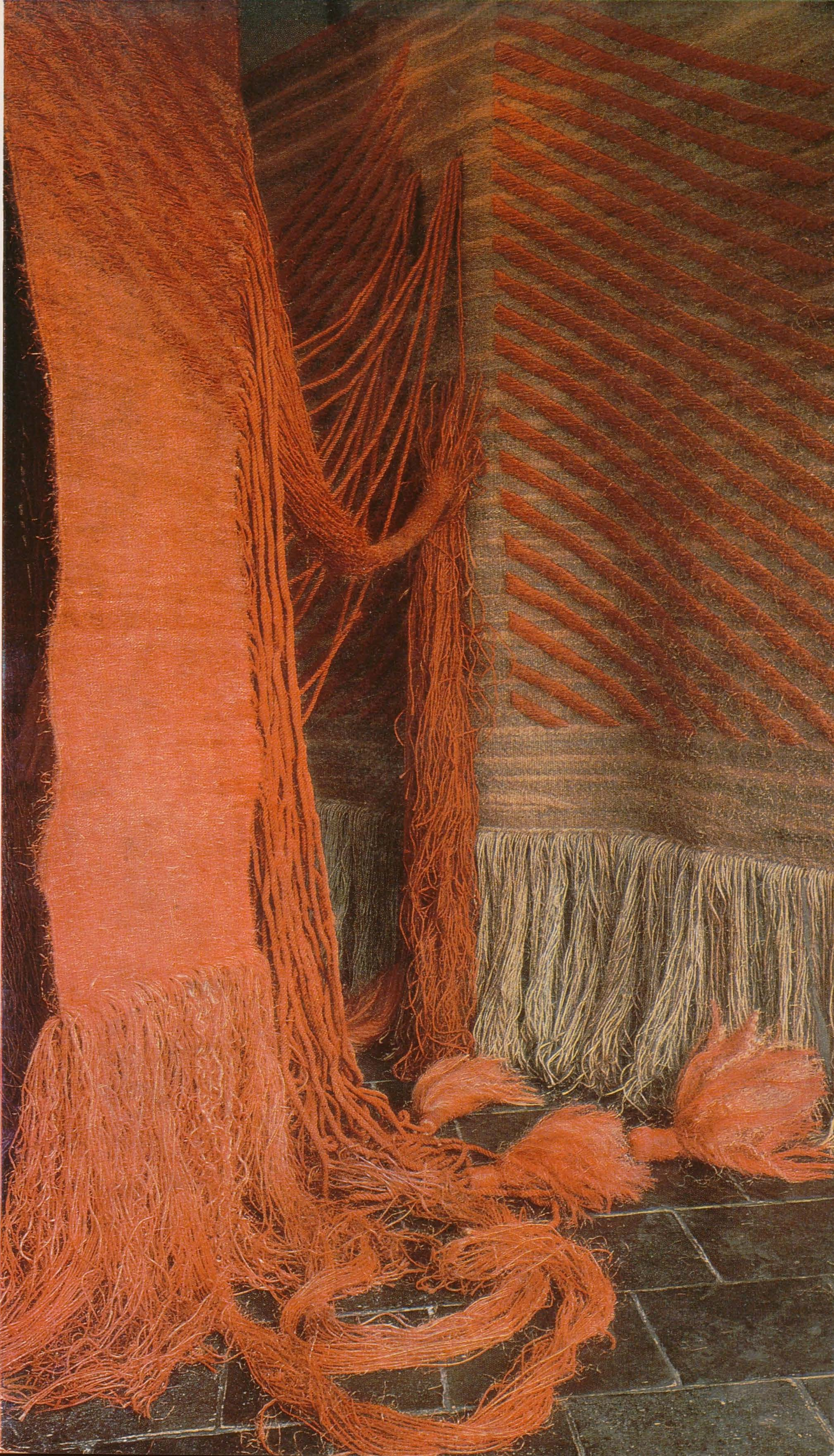
ȘI TAPISERIILE CELOR «PATRU ELEMENTE»

APOLLO, FEBRUARIE-MARTIE

CRONICA

1. Apa. 2. Focul. 3. Focul (detaliu)

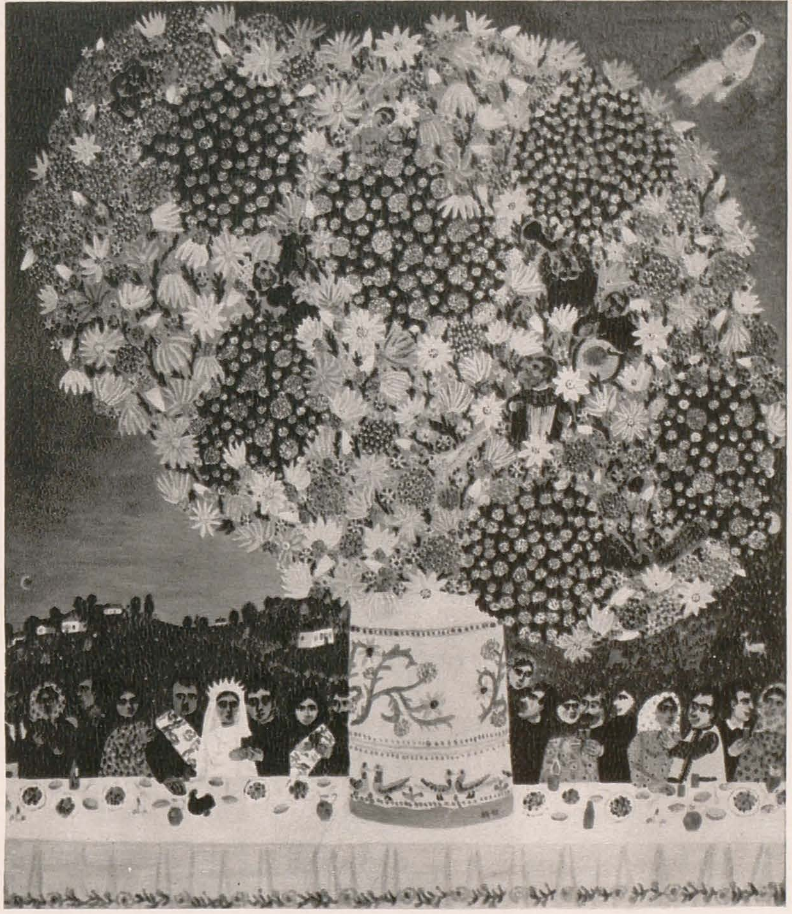




Opera, ca și atitudinea artistică a Arianei Nicodim, ne evocă o metaforă cultivată în mediul cultural englez la sfîrșitul secolului al XIX-lea: « Casa Vieții ». Inspirată de titlul unei cărți de sonete a primului poet prerafaelit, și îndepărtîndu-se de contextul original, ea ajungea să exprime năzuințele de realizare a unei ambianțe integratoare a vieții cotidiene, ce apărea din ce în ce mai amenințată de uniformitatea cenușie a producției mecanizate. A lucra pentru o « casă a vieții noastre » aptă să acorde omului acel spațiu al traiului zilnic care să-i amintească necesara împăcare cu natura, cu lumea și cu el însuși — a devenit de mai bine de un secol o aspirație din cele mai nobile a unei tagme alese a artiștilor moderni. Din cele mai nobile — pentru că ea presupune un dublu fundament etic, cel al datoriei față de semeni, al unei largi conștiințe sociale — și cel al renunțării la orgoliul unicității operei, poate însă cu o surdă năzuință compensatoare spre anonimatul creatorului popular. (Atingerea destinului operei poetului anonim popular, mărturisea odată Călinescu a fi sublima sa aspirație de poet.) A culege o undă din armonia lumii, din nimbul de frumuseți al naturii, și a o face prezentă — nu prin directa transpunere, prin incongruente stilizări, ci prin mult mai eficienta, căci spiritual insinuantă, acțiune a formelor și simbolurilor, a o face prezentă în cadrul cotidian al vieții domestice și sociale — cu funcția ei de regenerare a disponibilităților noastre, de întăritoare reculegere sufletească spre împlinirea ciclului esențial al acelei vitalități ce definește capacitatea de « humanitas » a omului — în acest demers firesc ca o întîmpinare surîzătoare rezidă vocația artistică a Arianei Nicodim. Recenta expoziție, care conținea și o lucrare inedită, marea tapiserie a *Focului*, aducea încă o mărturisire edificatoare în acest sens, încununînd totodată o tendință spre amplitudine și solemnitate interioară, sesizabilă de la o vreme la orizonturile artei sale. În 1969—1971 artista întreprindea o vastă și variată operă de decorare a unor spații interioare ale noii arhitecturi moderne de pe litoral. Era o solicitare majoră a resurselor sale de inventivitate, dar, mai ales, era un prilej de a vedea înfăptuindu-se acea năzuință de eficacitate socială ce prezidează, cum am văzut, intima vocație a artei sale. În afară de prototipuri de plăci de ceramică, ce vizau, prin interpretări de o subtilă ingenuitate a unor antice motive vegetale, prin calitatea materiei și cromatica savantă, determinarea unor specifice vibrații ale ambianței interioare, Ariana Nicodim realiza atunci o bogată serie de tapiserii de dimensiuni medii ce prilejuiau inspirației sale totdeauna genuine să exercite rarele capacități ale unei sensibilități nescăzute față de pura formă, de gingășiile nuanțelor, față de materialul pur, de schemele ornamentale. Expresia era rezultanta unei intuiții vizuale de naturalețe ingenuă și de subtilitate a efectelor, la care colaborau reminiscențele, de o distilată candoare, ale țesăturilor populare, calitățile variate ale materialelor, felurimea texturii, repartiția zonelor luminoase și sumbre, armonia vibrațiilor cromatice, ritmul perforațiilor, palpitația luminii, totul conducînd spre solicitarea unor reacții solidare cu sentimentul vital al bucuriei perceperii metamorfozelor de frumuseți ale inepuizabilei naturi. În același timp, prin culoare, prin calitatea materiilor și motive, piesele aduceau o lume de ritmuri simplificatoare și eterizate, capabile a face, în concordanță cu liniile pure ale arhitecturii moderne, spațiul mai spațios, și a impune simțul acestuia, atît de legat de exercițiul vitalității noastre, în orice interior, fie mare sau mic. De aceea în opera decorativă a Arianei Nicodim poți identifica peste tot acea năzuință a artei moderne căreia Matisse i-a dat în creația sa o expresie supremă, el însuși formulînd-o cu simplitate și pregnanță cînd vorbea odată de necesitatea realizării în spațiile închise a unei atmosfere comparabile « à celle d'un beau et vaste sous-bois ensoleillé, qui entoure le spectateur d'un sentiment d'allègement dans la somptuosité », conținutul profund uman al unui atare demers artistic rezidînd în faptul că « c'est le spectateur qui devient l'élément humain de l'oeuvre ».
Evidentă apărea în această precedentă serie grija neabătută a artistei de a face ca tapiseria să vorbească prin ea însăși, de a înlătura orice aparență de transpunere, de referință la specificul unui alt mod de expresie (pictura, gravura etc.). Cucerirea unui limbaj propriu, cel al țesăturii, însemnînd, de fapt, o revenire la străvechile origini, a generat noua evoluție a tapiseriei moderne, ceea ce a îngăduit deschiderea de noi orizonturi inventiei plastice, o regenerare a fanteziei vizuale. Contemplînd ultimele opere ale Arianei Nicodim poți recunoaște această înțelegere profundă a destinului modern al tapiseriei: ea se situează printre puținii artiști care angajîndu-se, la noi, în această direcție fecundă au contribuit la introducerea și expansiunea noii viziuni în această străveche artă a țesăturii. Recurgerea la cît mai variate efecte de materie și de tisaj, pe întinsul aceleiași suprafețe, duce astfel, în tapiseriile

realizate în 1970, la o intensitate a expresiei decorative și la ingenioase sugestii de semnificații, la introducerea subtilă a aluziilor simbolice: ideea contiguă de lume a deltei era evocată atît prin țesătura squamiformă din sisalul a cărui culoare naturală aspru accidentată rememora totodată reverberația gălbuie a apelor întinse, cît și prin intruziunea concretă a melcilor, a pietrelor de prund, a cîrligelor de undiță. O evocare a roadelor pămîntului era obținută printr-o meditată și convingătoare expresie naivă, cu vagi aluzii ludice: grosimea țesăturii de haute-lisse, aspra zburlire a chenarelor late de punct persan, brunul-oliv de o mată vibrație ce poartă tipsia cu micile sfere închipuind ofrandele recoltelor terestre, strecurate și-n despletirea terminală de vegetație luxuriantă — toate acestea captează cu ingenuitatea lor metaforică.
Această piesă constituia punctul de pornire al seriei marilor tapiserii ale celor *Patru Elemente* realizată în 1971 — 1973. Erau concepute nu avînd în vedere o precizată funcție decorativă, nu erau deci determinate de un anume spațiu arhitectonic, ci proiectau utopic structurarea unui interior ideal în sensul sugerării amplitudinii necesare a unui lirism cosmogonic: opera fără finalitate imediată, utopia lirică, aparenta gratuitate a gestului artistic depășind solicitările practice au exprimat dintotdeauna (și-n ultima vreme istoria artei a izbutit să demonstreze aceasta) generozitatea vizionară a artistului, au definit implicita conștiință a angajării chemării sale. Meditația lirică asupra învestirii simbolice a elementelor expresiei decorative genera astfel o metaforă plastică aptă să amplifice viziunea poetică printr-o suscitare a miturilor în care s-a exprimat aurorala reflecție filosofică mediteraneană asupra universului: durabilitatea tenace în gîndirea preștiințifică a mitului celor patru elemente, statornicite, în speculația fizică a poemului lui Empedocle, ca rădăcini ale tuturor alcătuirilor universului, a prilejuit nu de mult legitimarea unei logici a cunoașterii poetice, a dialecticii fecunde a reveriei în cîmpul esențial al *psyche*-i umane. A se oferi ca un prilej de a ne rememora acest lucru fundamental în chip atît de convingător e privilegiul liminar al ansamblului Arianei Nicodim. Nu trebuie să ne lăsăm tentați a presupune un « program » elaborat livresc la originea acestor opere: ele trebuie considerate în capacitatea de intuiție și de decantare a oricărei creații artistice, care comunică cu atît mai mult cu cît reduce mai esențial și se traduce printr-o solicitare de același ordin a contemplației noastre. În *Pămîntul*: circumferința viguroasă și aspră închisă în zona centrală străbătută de reliefuri ușor ondulate, sugestia de masă telurică oferită de brunul-oliv sumbru, de grosimea țesăturii ce captează egal și grav lumina, de aglomerarea sumbră a fibrelor în benzile grele marginale, de sensul gravitațional ce-l impune întreaga compoziție, de nuanțe, de efecte ale materiei sau ale trecerilor atît de apropiate dintre umbre și lumini. În *Aerul*: simbolul geometric geamăn al pămîntului, cu care se înfrățește perpetuu în existența cosmică, aspectul diafan-plutitor sugerat de tonalitatea alb-ivorie, de calitatea țesăturii, de finețea contrastului dintre benzile mai grele, umbrite, și delicata vibrație luminoasă a centrului, cu discrete reliefuri ce intervin, în liniile invers oblice ale zonelor de sus și de jos, sau în cele circulare ca un vîrtej ciclonic în cercul central, spre a adăuga compoziției necesara senzație de mișcare.
Dacă în aceste două tapiserii suprafața plană era continuu animată, prindea relief și plasticiza lumina, în următoarele două exuberanța ce-o impunea învestitura lor metaforică le silea să renunțe la calma muralitate, să se prelungească în spațiu, să se compună tri-dimensional. În *Apa*: elementul care a fascinat, cum știm, imaginația barocă, pe superficia largă a țesăturii, accidentată similar cu precedenta, se aglomerează funii atîrnînd semicircular pe cîmpul central, peste ele se suprapun învolburări de ciucuri gigantici, care curg cu fluiditate capricioasă și nestăvilită, răsfrîndu-și apoi satisfăcuta voluptate a expansiunii orizontale: cascada murală de prețioase alburi ivorii pare să-și agite dintr-odată nuanțele suprapuse, dînd curs impulsului său neconținut de revărsare și fluență. Cu *Focul* — dintre cele patru elemente, cel mai apt de a fi dialectizat — imaginația plastică și picturală își îngăduie o mai vastă desfășurare: un roșu de necontenite fulgurații pune stăpînire pe un amplu spațiu ce se diferențiază prin multiplele direcții ce le pot asuma componentele mobile ale tapiseriei: dincolo de acestea, pe fondul superficiei murale, veghează o calmă ardere, obținută printr-un magistral efect cromatic de roșu, în dungi oblice reliefate, suprapuse unor orizontale ce alternează un verde stins pămîntiu și un ocru galben, astfel realizînd o savantă întrețesere de reflexe continui care te îndeamnă a te pierde în contemplație și reverie nesfîrșită, ca în fața potolitei arderi din cămin. Din această vastă zonă ignigenă se înalță două piese, luminînd spațiul cu strălucirea lor roșiatică de flacără vie, ce se răspîndește într-o profuziune de despletiri ardente, în mii de fire scînteietoare și abundenți ciucuri asemeni unor erubescente explozii filaginoase, insinuîndu-și mereu căldura și vivacitatea. Ne aflăm parcă în fața acelei forțe continuu active a focului, celebrată ca sediu ultim al tuturor metamorfozelor vitale încă din vechime de Heraclit, și cîte metafore n-ar putea fermeca imaginația noastră, asociată cu inevitabila memorie a speculațiilor înaripate ale lui Gaston Bachelard! Dintre toate, însă, cea mai fidelă sentimentului pe care-l inspiră această tapiserie modernă ni se pare a fi cea a reveriei înstelate, ce-o suscită flacăra cordială a arderii lemnelor în cămin și flacăra demonică domesticită în flambajul punchului, asimilabile amîndouă cu intima pulsație a căldurii sangvine.
Desigur, fiecare din cele patru tapiserii e capabilă să dea expansiune expresivă unui interior, ele fiind decorative în sensul total ce-l acorda acestei categorii, cu profunde temeiuri, Matisse, cînd afirma că « expresie și decorație nu sînt decît un singur și același lucru, cel de-al doilea termen fiind condensat în primul ». Dar nu ne putem opri a nu le gîndi pe toate împreună, într-un spațiu ideal care să le facă să-și unească vocile interioare, capabile a duce gîndul, cu perfecta lor polifonie, spre anticul concept al armoniei lumii, ce-și afla prima supremă expresie în *Timeul* lui Platon: ne-am aminti astfel poate cum geografii acesteia vorbeau de bunătatea demiurgică și înțelepciunea naturii de a împleti continuu, cumpănindu-le, violența Focului și fecunditatea Apei, gravitatea Pămîntului și ușurătatea Aerului. *Armonia mundi*. . .: iată vorbe ce par să nu mai poată vibra pe buzele noastre decît sub fulgerarea glacială a unui zîmbet sceptic. Dar că totuși vestitorii ei nu s-au stins, că ei se străduiesc cu speranță activă să ofere din nou conștiinței umane această imagine ce pare contrariul a tot ce-a fost și mai este încă istoria universului și a omenirii — răsar printre noi poeți și pictori de elecție care ne-o amintesc prin darul generos al viziunii lor. Tapiseriile Arianei Nicodim — exprimînd cu plenitudine impulsul originar al unei opere întregi — ne îndreptățesc s-o recunoaștem printre acestia.

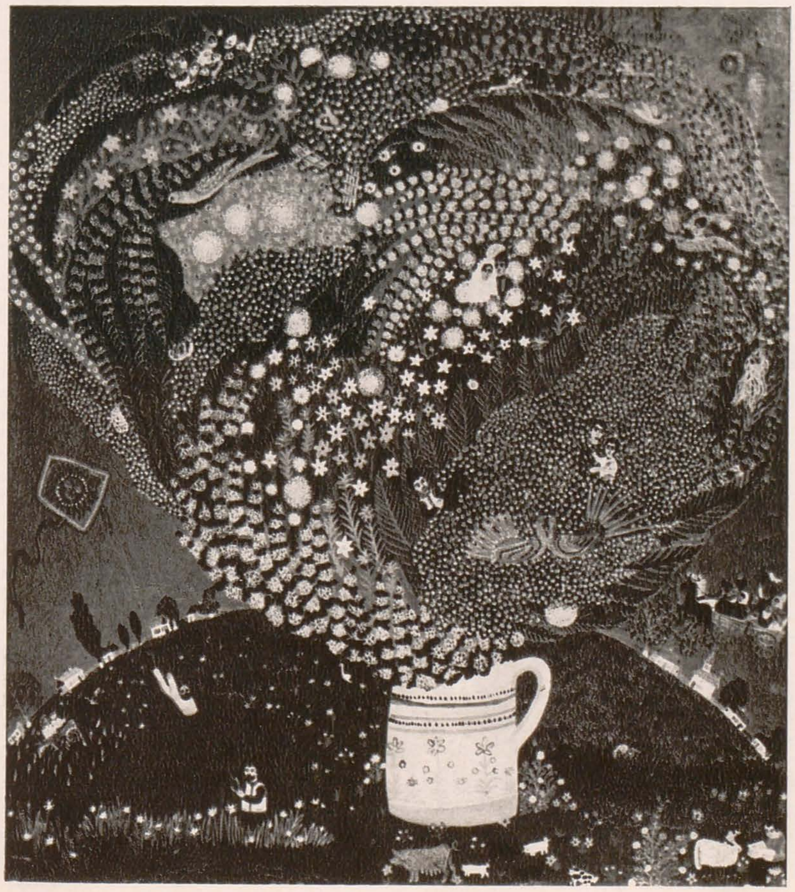
THEODOR ENESCU



Masa mare (din ciclul « Nunta »)

ATELIER 35
ȘTEFAN ȘTIRBU

ORIZONT **MARTIE**



Cinstea miresei (din ciclul « Nunta »)

CRONICA

Succesul de public al expoziției lui Ștefan Știrbu dezvăluie foamea de imagine, căreia pictura acestui artist îi răspunde cu sinceritate. El însuși, în pofida profesionalizării, aparține, prin mentalitate, imagierilor. Suspiciunea insului « avizat » față de modul naiv la un artist cu diplomă se datorează unor șabloane axiologice, și trișează din punct de vedere critic, fiindcă se bazează pe indiscreția fișei biografice, rubrica « studii ». Să suspendăm etaloanele « candoare garantată prin instinct », « stîngăcie fiziologică » și « incultură profesională », cerute pentru certificarea naivității. Să recunoaștem, pragmatic, existența unui releu, o « conspirație » a spiritelor naive din rîndul creației și din al publicului, formînd împreună un subsistem al artei, și faptul că această realitate, valorificată prin cultură și negoț, a întemeiat o breaslă a naivilor, care se perpetuează și produce, prin repetare, norme. Lexicul naivilor e comun, un fel de « basic language », dar articulațiile gramaticale diferă, ca și în « arta cultă », funcțional, pentru a spune relația particulară dintre eu și obiecte. Naivul « domesticește » obiectele: înfrumusețarea (prin ornament, ritm, caligrafie, colorație plăcută) ca strategie de îmbunare a realului, de apropriere și conjurare, are drept corolar estetic seducția, fascinația exercitată de poza naivă care arată o « lume » ospitalieră. (Rareori naivul reprezintă malignitatea; de citat condiția « arta — promisiune de fericire ».)

Pictorul din Tulcea, diplomat al Institutului de arte Nicolae Grigorescu e un **naiv prin opțiune, fixat în « vîrsta adoptivă » a inocenței.** Viziunea lui preia un specific care nu-i doar al picturii naive ci și al epicii populare: basmul, balada sînt defolclorizate, retrăite, asociate cotidianului; « pomul vieții » **simbolic** stă la masa de nuntă **reală**; printre nuntași, unul are mereu capul montat invers pe gît etc. Intercalarea fantasticului în firesc este un tipar al culturii rurale, făcînd parte din limbajul parabolic, precum și cimilitura — artefact verbal. Ștefan Știrbu exploatează aceste scheme, o dată cu icoana satului natal. Toposul popular « viață ca'n basme », ideal de integrare, e tradus literal, cu savoarea lui social-utopică.

O imagerie plăcută, satisfăcînd publicul pentru care, în termeni de păretar cusut, « arta e ceva menit să întrețină iluzia frumuseții vieții ». Toate acestea fiind evidente, nu-i mai puțin adevărat că pictura lui Știrbu e într-o alarmantă relaxare, în comparație cu debutul lui de acum cîțiva ani; « normarea » a mecanizat nu doar elementele de epică și plastică, dar și afectele, iar facilitatea, superficialitatea, pierderea emoției, anunță « maniera » și aceste lucruri trebuie spuse în chip de contrapondere la succesul « de sală », dulce și derutant. A.A.

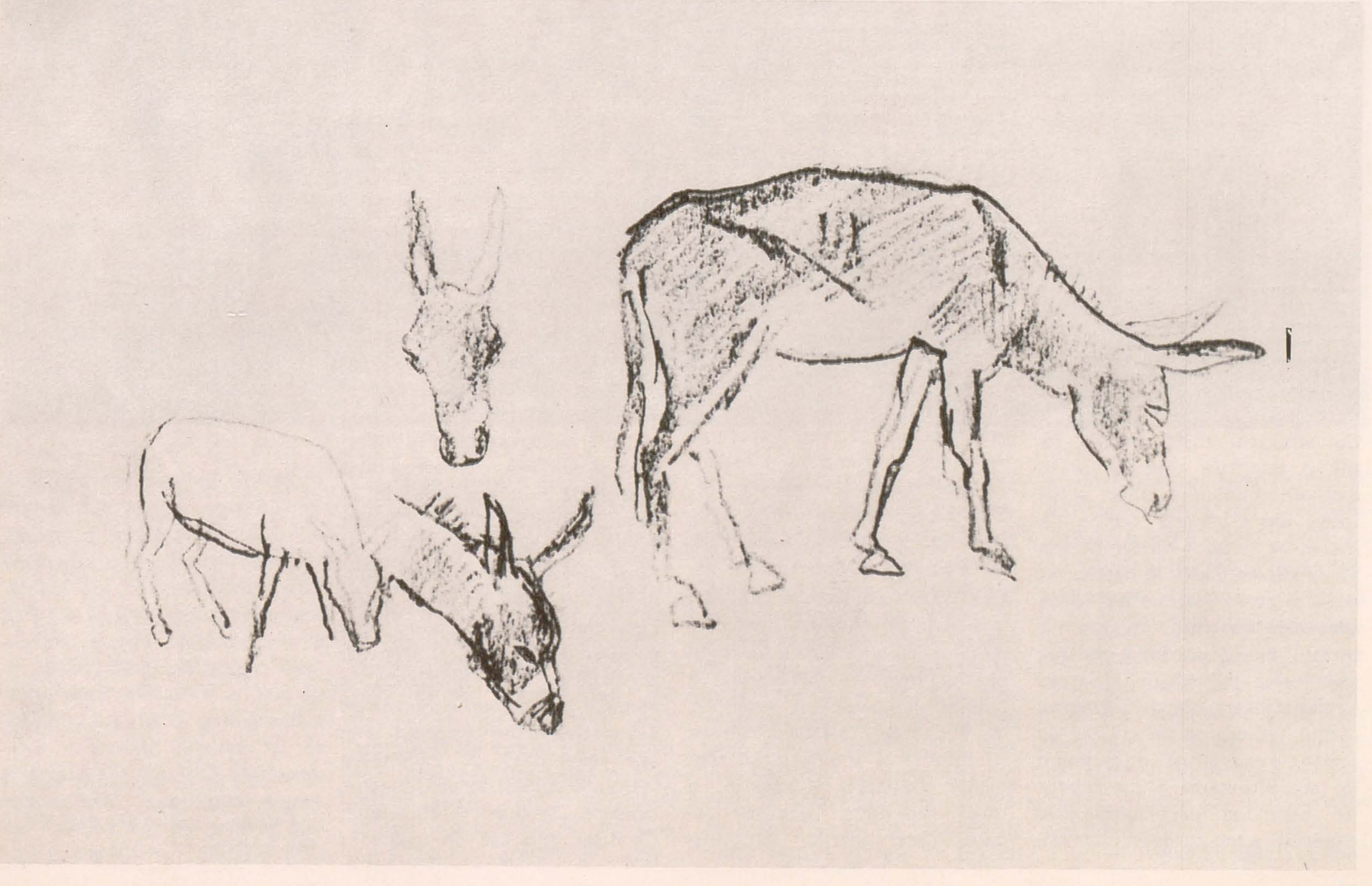
FIȘE PENTRU O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI

ȘTEFAN DIMITRESCU desenator

Lucrările din recenta expoziție retrospectivă de desene ale lui Ștefan Dimitrescu, de la Muzeul Simu, ce servesc însemnărilor de față ca punct de plecare și exclusiv material de referință, demonstrează că în opera eminentului artist desenul a jucat un rol de prim ordin, constituind — cel puțin în faza de maturitate, căreia aparțin lucrările expuse — nu o simplă anexă a picturii, ci o artă în mod precumpănitor autonomă, cultivată pentru valorile ce îi sînt proprii. Studiul lui e, la Ștefan Dimitrescu, unul de însușire treptată a acestora în raport cu evoluția viziunii artistului asupra lumii, evoluție care stimulează și, totodată, e stimulată de adîncirea problemelor pe care desenul le suscită. La baza exercitării lui de către Șt. Dimitrescu stă interesul constant pentru forma esențială — adevărata celulă constitutivă a artei sale îndeobște — rolul principal în elaborarea unei atari forme revenind schiței desenate, înțeleasă nu sub specia crochiului care doar înregistrează impresii dinafară, ci sub aceea, evoluată, a compoziției pe viu, care le transpune, nemijlocit, în sinteze plastice, scoțînd în relief logica interioară a structurii formelor, raporturile mari ale configurației lor, echilibrul mai mult sau mai puțin stabil al relațiilor dintre ele. Printr-o eterogenie a scopurilor, achizițiile desenului servesc picturii. De la treaptă la treaptă și potrivit legităților ce o determină, ea asimilează soluțiile lui creatoare, în timp ce desenul, la rîndul său, oglindește stadiile atinse succesiv de pictură, rămînînd însă adevăratul motor al dezvoltării operei lui Șt. Dimitrescu în ansamblul ei.

Dacă lucrările expoziției permit elucidarea raporturilor ce există în arta acestuia între desen și pictură în general, ele doar incidental ne lasă să întrevedem pe cele dintre un anumit desen și un anumit tablou, așadar, locul pe care desenul ca auxiliar al picturii îl va fi jucat în creația lui Șt. Dimitrescu. Cele două schițe de compoziții, ca și cele tot atîtea studii prevăzute în catalog — prin nimic deosebite, unele și celelalte, de restul desenelor — nu trădează o solicitare specială a facultății imaginative a artistului în compunerea motivului ori a aceleia de observație în scrutarea aspectelor realului. Ca atare, chiar dacă în intenția autorului lor vor fi constituit preliminarii ale unor tablouri, ele prezintă un interes minim sub acest raport. Expoziția cuprinde însă o schiță, *Pe malul mării*, care, deși în mod evident concepută ca desen autonom, a servit, printr-o hotărîre a posteriori a artistului, drept punct de plecare a unei compoziții: *Tovarăși de viață*, din colecția Muzeului de artă Ploiești.

În ambele, grupul figural e identic — un tînăr tătar și soția sa, șezînd alături turcește — dar fundalul diferă: în desen — golful Balcicului profilat pe orizontul din depărtare într-un puternic contrast de alb (rîpele calcaroase) și negru (apa mării); în pictură — albul compact al unui zid apropiat sclipind fosforescent în amurgul pe care privirea doar îl presimte. Compoziția e încheiată pe una din laturi de trunchiul unui copac, iar în partea superioară de una din ramurile lui, care, în unghi drept cu trunchiul, schițează deasupra capului bărbatului o linie arcuită, asemenea unui nimb, pentru a sfîrși printr-o înclinare către umărul femeii, împlinind astfel triunghiular golul format de laturile împotrivite ale celor două figuri. Unice accesorii — ulciorul, probabil cu vin de smochine, din fața bărbatului, și ghiveciul cu flori din stînga femeii, îndeplinesc, în afară de funcția formală a echilibrării compoziției, o funcție vădit simbolică, la fel cu amintitul nimb, care punctează poziția dominantă a soțului față de soție în concepția și moravurile,



astăzi depășite, ale unor popoare răsăritene. Arabescul liber care, în desen, antrenează grupul în respirația largă a peisajului asimilîndu-l acestuia din punct de vedere plastic, este înlocuit aici printr-o savantă compensare de curbe și contracurbe care rotunjesc în plan volumele, accentuînd statica monumentală a celor două figuri, atrăgînd astfel atenția asupra lor și izolîndu-le de rest, proiectate, cum sînt, pe un fundal de convenție și încadrate riguros în dreptunghiul ideal pe care îl sugerează conjugarea verticalei copacului cu orizontala ramurii desprinse din el.

Comparația dintre cele două variante ale aceluiași motiv învederează deosebiri nu doar de tehnică, decupaj și modalități plastice, ci și de viziune: lirism cosmic, sugerînd o lume deschisă — în desen; epic al scenei de gen, înfățișînd o lume închisă — în pictură. E în aceasta o indicație că, la Șt. Dimitrescu, desenul, departe de a fi subordonat scopurilor picturii, își urmează, paralel, un drum al său, răspunzînd, într-o perspectivă intelectuală diferită și cu alte mijloace, unei problematici distincte.

În centrul artei lui Șt. Dimitrescu stă omul. Dar — cu excepția cîtorva portrete — nu omul izolat, individul, ci omul în relație cu mediul său uman și natural, omul deschis față de lume, în permanent și multilateral contact cu ea, ocupînd un loc al lui și îndeplinindu-și rolul ce îi revine de la caz la caz, într-un metabolism universal, exprimat de fiecare dată prin alte și alte determinări.

În afara interumanului, artistul reușește să exprime relația chiar și în portretele individuale:

în: MINER, prin costum, prin graba pasului spre lucru și printr-un accesoriu abia indicat (lămpașul de miner); în portretul de BĂTRÎNĂ, prin portul țărănesc oglindind apartenența modelului la un mediu social determinat, ca și prin expresia fizionomică, sumar schițată, în care, cu subtile nuanțe de psihologie individuală, se răsfrînge conștiința acestei apartenențe.

Cu atît mai mult, relația își află o expresie adecvată și în motivul cuplului uman — tovarăși de viață, de muncă, de petrecere etc. — frecvent la Șt. Dimitrescu atît în desen, cît și în pictură. Este vorba fie de adevărate portrete, în care interesul pendulează între redarea psihologiei individuale și aceea a relației intersubiective, accentul căzînd asupra primei, fie de schițe ale unor situații de moment, în care întîietatea o are relația, iar portretul propriu-zis este expediat sumar, deși nu mai puțin convingător. Desenele din prima categorie dau atenție fizionomiei ca mijloc principal de caracterizare portretistică; celelalte pun preț mai mult pe atitudine, din cuprinsul căreia, în contextul situației date, se pot deduce — mai degrabă, decît desluși — trăsăturile fizionomice, altminteri doar semnalate.

O nuanțare, aproape imperceptibilă, a viziunii — operată în cadrul desenelor aparținînd acestei ultime categorii — deplasează relația din sfera interumanului în sfera raporturilor dintre om și natură. I-a fost de ajuns artistului, în schița *La tîrg*, să sugereze orizontul prin simpla linie închipuind o spinare de deal în depărtare și să repartizeze blînd lumina și umbrele asupra celor doi săteni și a vitelor și căruțelor din jur, pentru ca natura să pună stăpînire pe grupul uman înfățișat — pe om, în general — asimilîndu-și-l. El se confundă cu peisajul, formează împreună un tot. Oricît de parcimonic insinuată în imagine, natura ajunge să invadeze umanul.

Simbolic, această viziune își află o neașteptată expresie în desenul LA CÎRCIUMĂ, în care un cal, priponit de masa unde cinstesc împreună doi prieteni de pahar, pare a fi un al treilea conviv, pe aceeași treaptă cu ei. La rîndul său, omul își pierde identitatea umană, devine natură: astfel, unul dintre cei doi comeseni, întors cu spatele, rămîne în anonimatul situației generice (petrecere în doi la cîrciumă); celălalt, deși i se pot descifra întrucîtva trăsăturile feței, împărtășește și el aceeași condiție. De acum încolo, asupra ființei umane apasă amenințarea de a se vedea surghiunită la periferia naturii, ca o anexă neglijabilă a ei, ca în desenul LA CÎMP înfățișînd un picnic. Cel mult, i se îngăduie să facă parte integrantă din peisaj, ca de la egal la egal, cu condiția reducerii semnificației sale la sfera biologicului. E cazul numeroaselor imagini de plaje cu figurație umană ce își afirmă vital prezența sub ciocnirile de lumini și umbre ale ambianței marine.

Depărtîndu-se de viziunea antropocentrică ce punea accentul pe relația interumană și abordînd deschis relația om-natură, Șt. Dimitrescu sfîrșește prin a situa omul în perspectivă universală, ca element component al armoniei cosmice. Acestei deplasări în viziune (încetinită, cît privește pictura, de persistența interesului pentru imaginea privilegiată a omului) îi corespund schimbări în modalitățile plastice. Înnoirea se reflectă și sub aspectul tehnicilor desenului: creionul, a cărui incisivitate permitea redarea determinărilor particularizatoare ale relației interumane, face loc tot mai mult cărbunelui, folosit divers după teme și după etape evolutive. În tema tîrgurilor din faza ardeleană e pusă la contribuție atitudinea lui de a sugera vibrația imperceptibilă a aerului și inflexiunile domoale ale luminii, pe cînd în tema plajelor din faza dobrogeană se face apel la resursele lui de ton (corespunzătoare celor ale cromaticii vii din pictura acestei faze) și la intensitatea contrastelor de valori, susceptibile de a fi exprimate într-o atare tehnică. Desenul cu pensula în laviu de tuș își face și el apariția, accentuînd, la un mod pur pictural, densitatea catifelată a negrurilor și luminozitatea radioasă a alburilor. Dar mutația fundamentală se afirmă în domeniul formei și al compoziției. Aici, desenul nu se mai limitează a însoți pictura, comentîndu-i achizițiile ori, dimpotrivă, împrumutîndu-i propriile lui soluții, ci face un mare pas înainte, pe care picturii nu i-a mai fost dat să-l urmeze, din cauza curmării bruște a activității creatoare a artistului, o dată cu moartea lui prematură. Acest pas îl constituie invenția arabescului (spun: invenție, fiindcă el nu provine din împrumuturi de la alții, ci decurge cu necesitate din logica dezvoltării artei lui Șt. Dimitrescu). Încă de timpuriu, s-a conturat în cuprinsul acesteia vocația formei esențiale, dictată de constrîngerile lăuntrice ale compunerii motivului. Educîndu-și această nobilă vocație la școala experienței cézanniene, asupra căreia a avut prilej de meditație în faza pariziană (1912) a formației sale; de asemenea, la școala picturii quattrocentiste din Toscana și Umbria, de care a luat cunoștință cu ocazia călătoriei în Italia (1921); în sfîrșit, la școala meșterilor noștri populari, al căror instinct pentru forma simplificată îl avea în sînge și ale căror creații, răspîndite în spațiul cultural familiar lui, îl stimulau permanent, Șt. Dimitrescu a eliminat în mod consecvent orice descriptivism din cuprinsul artei sale, exercitînd cu pilduitoare stăruință studiul formei concise, lapidare, de maximă eficacitate. Cotitura produsă în viziunea

1. *La tîrg*. 2. *La cîrciumă*. 3. *Studiu cu măgari*. 4. *Doi turci*. (Toate desenele aparțin muzeului « Anastasie Simu » din București.)

artistului, o dată cu afirmarea interesului pentru relația om-natură, a accelerat procesul de concentrare a formei, imprimîndu-i o anumită febrilitate, care a înclinat balanța stilului dinspre statica monumentală a compozițiilor în ulei înspre dinamica plină de nerv a schiței, înțeleasă nu atît ca stenogramă a unor momente fugitive, ci ca expresie eliptică, bine chibzuită, a structurii, în contextul a ceea ce, cu un termen general, am numit « relație ». Complexă prin natura ei, relația cuprinde atît constante (de o mare pondere în desenul lui Șt. Dimitrescu, orientat spre redarea mai degrabă a atitudinii figurii omenești decît a gestului), cît și elemente conjuncturale, care exercită o continuă presiune asupra constantelor formei, imprimîndu-le inflexiuni dintre cele mai neașteptate. O atare relație în mișcare se încorporează în scheme mobile, mereu altele, rod al îmbinării dintre premeditare și improvizație. De un caracter net liniar, schema folosește îndeobște tehnica desenului în creion, reinstaurată în vechile ei drepturi, cu deosebirea că acum îi revine sarcina de a reda nu trăsăturile particularizatoare ale relației, ci pe cele generalizatoare — așadar, de a crea un raport de echivalență între om și natură, punînd reprezentarea lor sub puterea unui aceluiași semn plastic: linia. În eliptismul extrem al unei astfel de scheme liniare — adevărat arabesc — partea se confundă cu întregul, îl reprezintă; semnul se confundă cu semnificatul, îl conține. Prin aceasta, semnul capătă o valoare în sine, de formă-act (esențial deosebită de forma-reprezentare), care îl face să fie prețuit chiar și independent de ceea ce semnifică. El se aseamănă unei caligrafii libere, inspirate, improvizînd însă nu în afara, ci înăuntrul realului, și, ca atare, impregnată de substanța structurilor transparente ale lumii.

AUREL BROȘTEANU

CONFESIUNE DE ARTIST

SORIN DUMITRESCU

Frenezia nesfîrșită a alcătuirii imaginii o înțeleg ca prelungire senzual-plastică în universul tabloului, a liniștei austere în care se desfășoară neliniștitul monolog al pictorului.

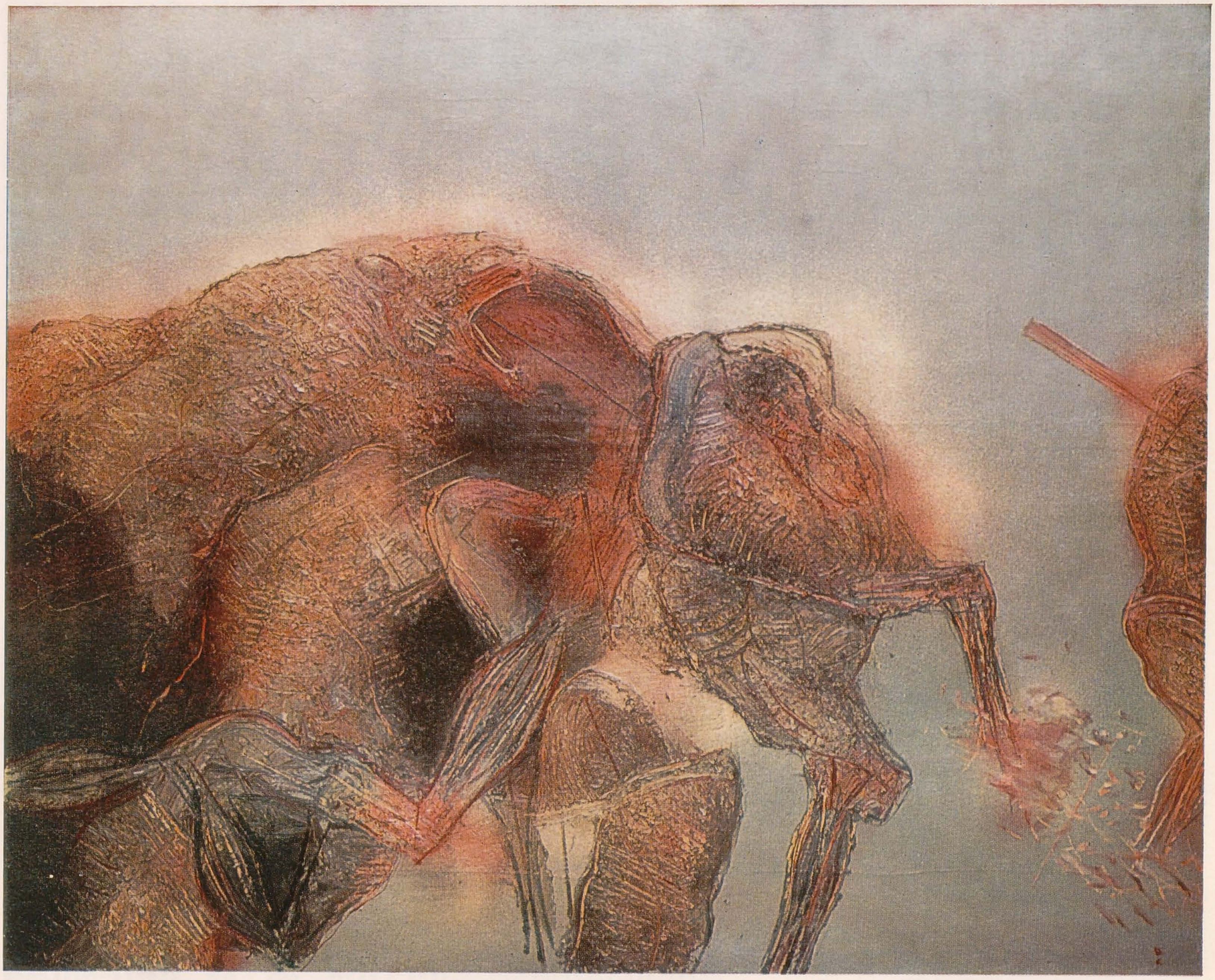
Această tăcere, pe care o numesc *cerul* tabloului, se împlinește într-un moment unic al conștiinței, în care aceasta își poetizează evenimentele proiectîndu-le în realitatea unui *timp originar*. Pe acest culoar evenimentele spiritului se integrează unui univers esențial, capabil să propună tonul unității și armoniei conștiinței.

Tabloul poate fi înțeles astfel ca ascunzînd misterios, asemeni unei cochilii, o hieratică a stărilor spiritului, a conflictelor existențiale. Actul de gîndire artistică apare astfel plutind în evidența unei neliniști tragice, obsedată de a se epuiza pe sine într-un *răspuns urgent*.

Cred că acest monolog intim își orchestrează grav neliniștile în clipa cînd rădăcina profundă a patosului condiției artistice este efortul de înțelegere *simfonică* a categoriei *timp*.

Proiectînd acest tip de înțelegere a condiției artistice asupra mișcătoarelor atitudini ale artei moderne, apare de necontestat evidența rupturii comise de aceasta în cîmpul universului plastic tradițional. Sensul acestei rupturi îl observ în transferul imaginii dintr-o stare spirituală verticală, ordonată în timp vertical, într-o stare spirituală orizontală, fluidă, mișcătoare, ordonată în timp practic. Integrîndu-se curgerii evenimentului, prin cîștigul de ton cordial, democratic, imaginea plastică modernă a pierdut calitatea de impact metafizic, de transfigurare din tipul de imagine tradițională. Insatisfacția pe care o încerc față de imaginea plastică modernă îmi pare a se datora nu atît formulărilor cît « *vidului de valori supreme* » (Ortega Y Gasset). Privind multitudinea de posturi artistice existente în arta modernă, observ eforturi multiple de constituire a unor atitudini față de timpul sau spațiul imaginii. Dar în majoritate aceste propuneri îmi par a fi lipsite de simptomul angajării profunde a personalității artistice. Întîlnești astfel enorme speculații teoretice vis-à-vis de întregul mecanism al limbajului plastic, enorme eforturi de constituire a unor coduri estetice.

Însă, toate aceste demersuri, cred, ignoră — în pofida nuanțărilor spectaculoase — calitatea sacră,



sensul vertical al conștiinței, imensa *memorie* mitologică.

Întreg domeniul vizualului posedă o ereditate mitologică convertită în nesfîrșite ansambluri de semne. Fondul problemei nu se referă la repetarea, să zicem, semanticii artistului etrusc sau japonez, ci constă, cum citeam undeva, « în a adînci temele eterne ale lumii ».

Ceea ce deosebește profund posturile spiritual-artistice ale lui Michelangelo, Vasari sau Caracci de pildă, nu sînt formulările plastice (de altfel, toți posedînd redutabile însușiri artizanale) ci *modul cum își pun această întrebare*.

Insatisfacția receptării universului lui Vasari vine, cred, tocmai din lipsa acelui timp mitic al gîndirii, existent la Michelangelo, pe lîngă care formulările plastice ale primului sînt stereotipii izolate în cîmpul gîndirii profane.

Ignorarea acestei *întrebări existențiale* amintite mai sus determină forme aberante ale gîndirii plastice.

Nu o dată întîlnești, de pildă, clișeul plastic al « Victoriei de la Samotrace » suprapus unor teme eroice contemporane.

În acest fel, actul de gîndire plastică își pierde temeiul, dizolvîndu-se în trucaje triviale ale măreției, în false universuri confecționate. Impostura își face culcușul pervertind pînă la uzură supremele valori.

În șirul de evenimente ale realității, evenimentul plastic este esențial tocmai fiindcă este rodul unei aventuri spirituale esențiale, al unei întrebări grave adresate lumii.

Ceea ce mă obsedează este tocmai *decizia rostirii* acestei întrebări. Dacă răspunsurile pot fi șovăitoare sau eronate, aceasta ține de neputința mea în a le împlini. Dar îmi refuz lipsa de a formula riguros interogații. Astfel, în tablourile mele încerc să urmez sistematic gîndul figurării unui mediu esențial în care să rostesc întrebarea.

Ele pornesc de la alcătuirea unei suprafețe uniforme, nevibrate, urmînd crearea unei tăceri profunde, învăluitoare, sau, dimpotrivă, a unei tăceri ostile, potențiale.

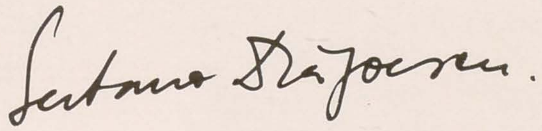
Încerc, astfel, din început, să formulez o anumită valență a tăcerii, un anumit ton al meditației, sprijinindu-mă plastic pe timbrul cromatic al acestui fond și pe consistența lui materială specială. În această *tăcere suspendată* conceptual proiectez un ansamblu de semne care constituie convertirea în vizual a întrebării formulate în mine, și pe care îl gîndesc fie cu valoarea unui *strigăt penetrant*, fie cu *discreția tandră* a unui murmur.

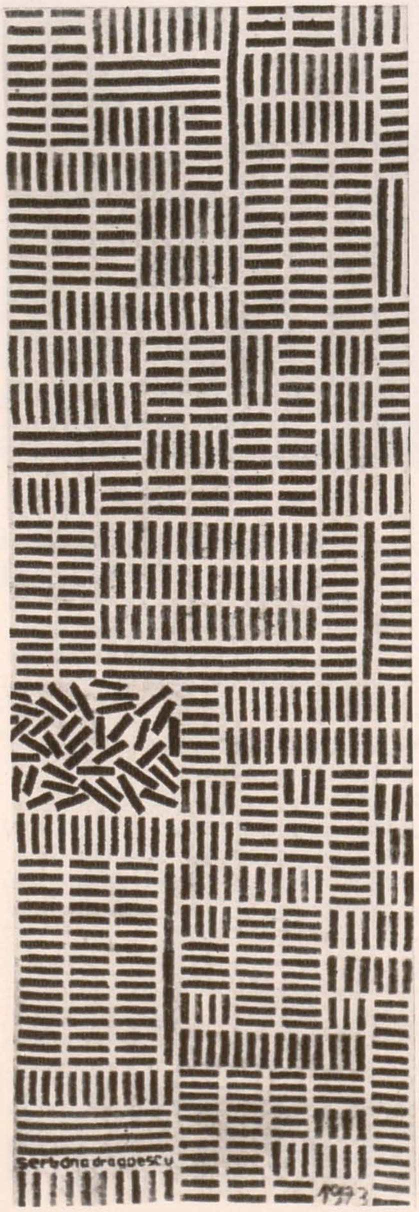
Ciocnirea interogației de această tăcere, pertinența sonorității ei reunite în gestul unic al alcătuirii plastice, determină, cred, o explozie polisemică capabilă de a crea multiple culoare de captare a personalității.

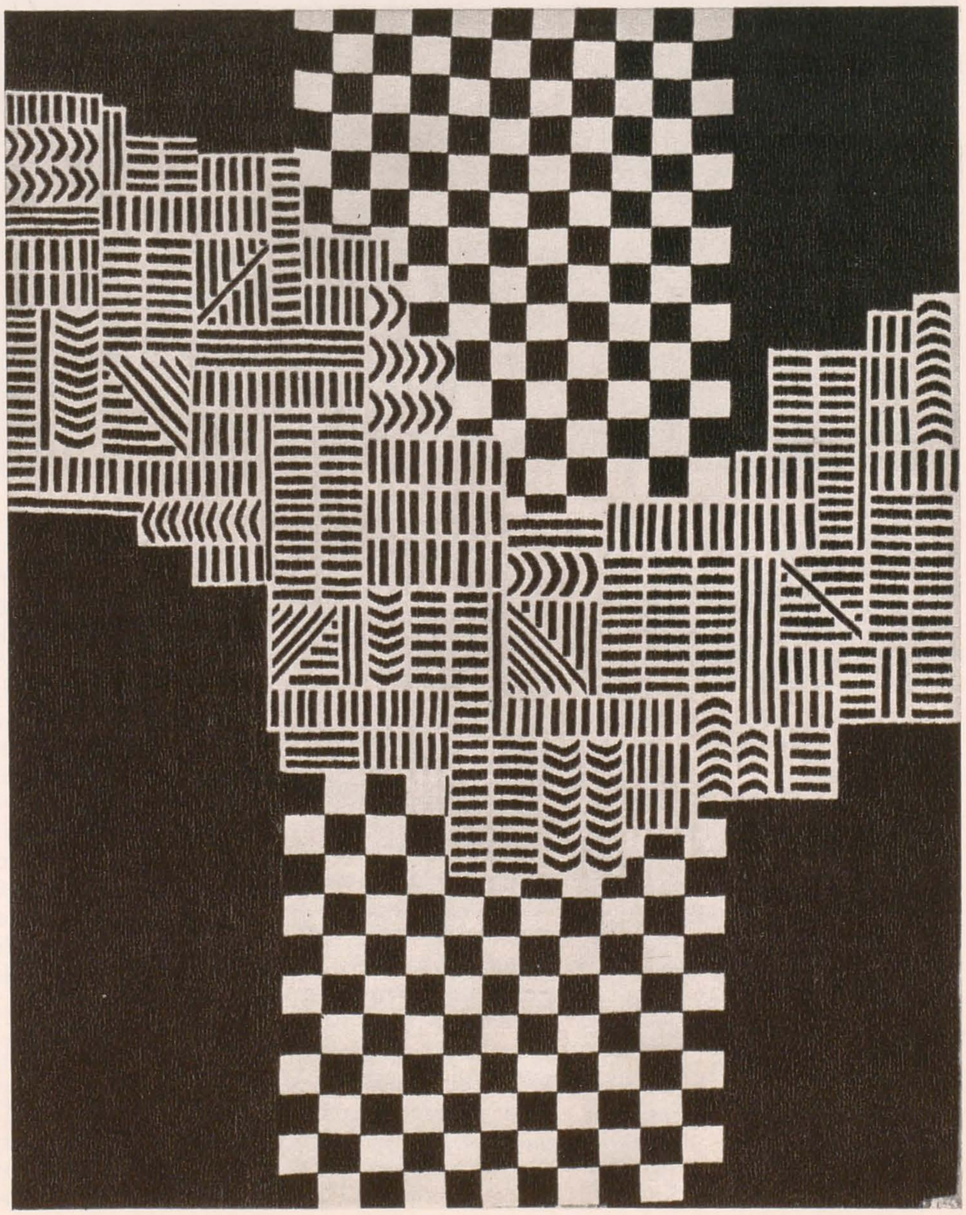
ATELIER

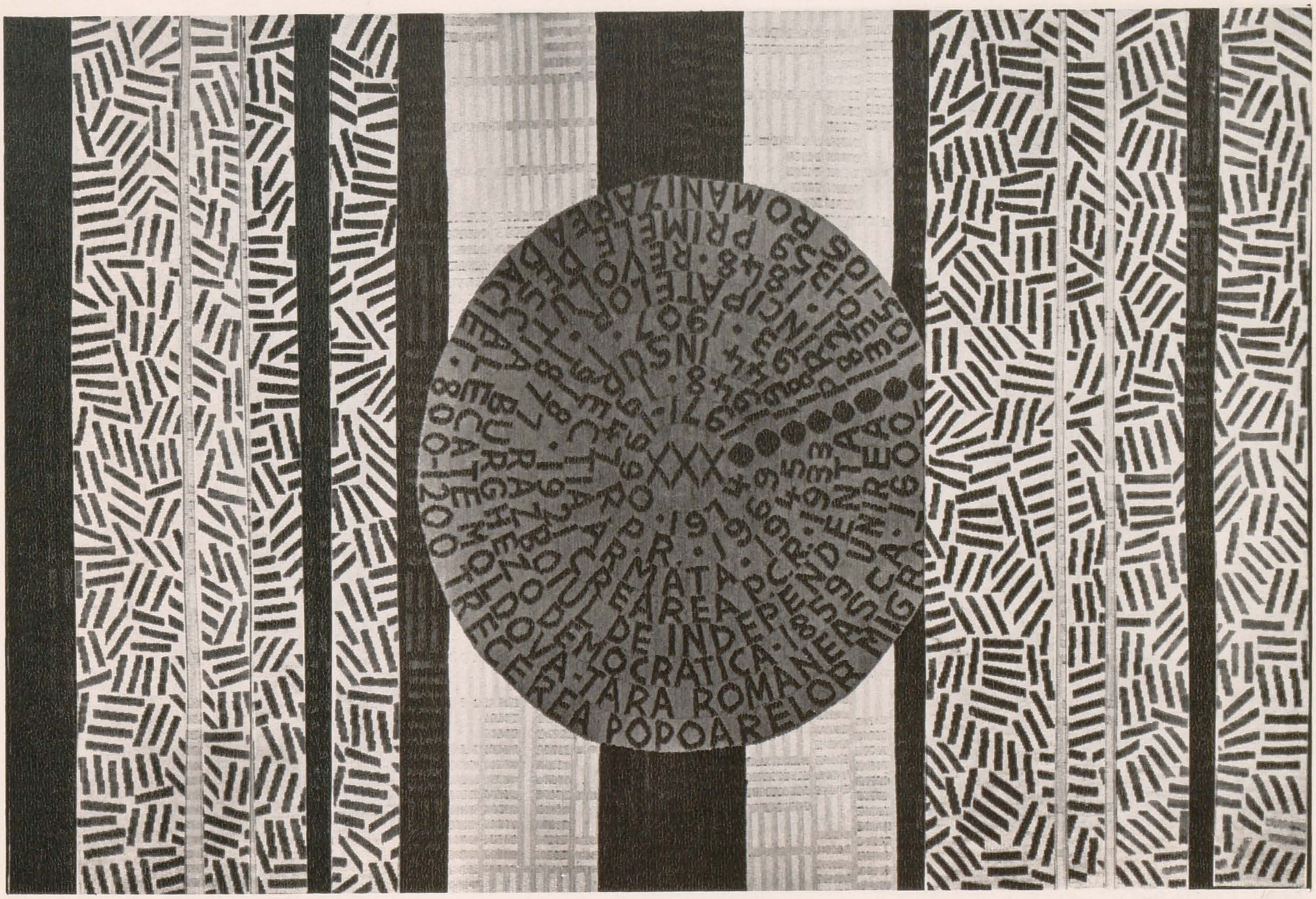
ȘERBANA DRĂGOESCU

Născută la Craiova, la 1 iulie 1943. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1969). Din 1968 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1969, 1971, 1973 — București ; 1973 — Oradea, Upsala Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1968—1969 — expoziție itinerantă în America Latină ; 1970 — Varșovia, Viena ; 1972 — Tokyo, Budapesta ; 1973 — Belgrad, Praga, Bochum, Hamburg, Karlovy-Vary, Brno. Lucrări de artă monumentală: tapiseria « Istoria dacilor » pentru muzeul de istorie din Drobeta-Turnu Severin.

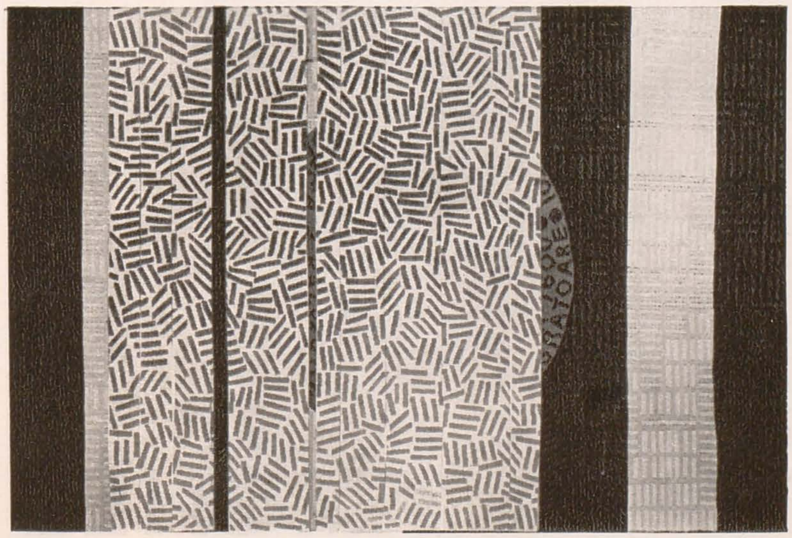


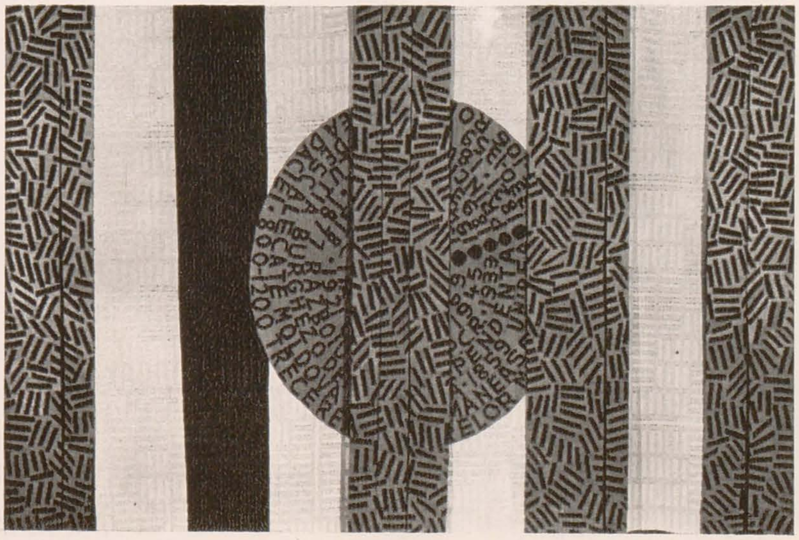






1. Incizie
2. Intersecție
3—5. Omagiu, tapiserie mobilă





Veghea de dragoste

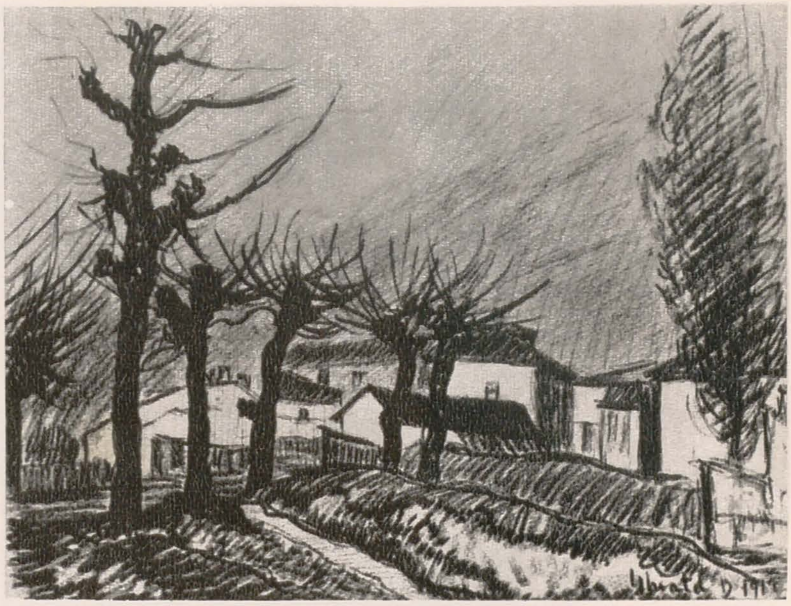
Născut la 8 aprilie 1938 la Cluj. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1964). Începînd din anul 1964 participă la toate expozițiile anuale, bienale, jubiliare și de tineret. Participări la expoziții internaționale: 1970 — Varșovia, 1971 — Szczecin. Participări la expoziții românești organizate în străinătate; 1969 — Torino, 1973 — New York, Akron, Minnesota, Chicago, Ulan-Bator, Tiențin, Pekin, Phenian.

ATELIER

GHEORGHE I. ANGHEL

Plajă

Lacul cocorilor albaştri



DESENE INEDITE DE DUMITRU GHIAȚĂ

Într-o după amiază tîrzie din toamna anului 1973 am asistat, în « Casa memorială Aurelia și Dumitru Ghiață », la o avanpremieră intimă care ne-a revelat un aspect mai puțin cunoscut al creației solitarului maestru — producția sa grafică (creion, peniță, laviu, cărbune, tempera), ordonată în patru cicluri (criteriul fiind toponimic: București, Iași, Balcic, Gorj-Vîlcea) de către tovarășa sa de viață, artista decoratoare Aurelia Ghiață.

Unele piese au valoare autonomă, « își ajung », mai cu seamă cele realizate în cărbune sau tempera. O notă dramatică, o încordare expresionistă — pe care n-ai fi bănuit-o la Ghiață — anunță prin lucrările timpurii în cărbune — *Tipografia studențească* (București, 1912) sau *Calea Plevnei* (București, 1914) un artist de mare vigoare. Comparativ, un peisaj tardiv, *Câmpina* (1936, tempera) lucrat în pete largi cu puternice, categorice accente grafice, comunică o energie calmă, deplin stăpînită.

Printre lucrările executate în tempera, de o calitate plastică aparte apar cele din ciclul « Vîlcea ». *Hurez, zi de tîrg* (1942) sau *Hurez, în așteptare* (1942), de pildă, clădite în planuri ample, din roșuri tandre și alburi de intensă solicitare tactilă, frapează prin forța lor sintetică. Cu mijloace extrem de simple, parcimonioase, Ghiață dă viață celor două țărănci surprinse în posturi imemoriale, sugerează acut psihologia momentului și tihna agrestă a locului. Femeile acestea au ceva din monumentalitatea și demnitatea statuară a unor personaje de Moore, se împărtășesc din gravitatea și atemporalitatea pe care maestrul, printr-o știință secretă, a întipărit-o pentru totdeauna pe chipul sau în gestica țăranilor săi.

Sînt, de asemenea, piese ce pot fi privite ca « grafică pregătitoare », schițe de lucru premergătoare unor cunoscute compoziții sau portrete. Sculpturalele desene liniare (în peniță) — rezumative și totuși nuanțate ca sugerare a stărilor sufletești și atmosferei — au o clară propensiune volumetrică, a căror ritmizare denudează modul în care se articulează formele, scheletajul care susține acel « strat de liniște opacă » specific pictorului. Altele, desene valorate — deși subordonate viziunii pictorului generînd asocieri cu anume bucăți din producția în ulei — au un coeficient mai ridicat de independență față de cele liniare, impunîndu-se ca piese de sine stătătoare. *Profil de femeie tînără — Hurez* (creion, 1927), portret de o elevată și rafinată expresivitate, trimite simultan la arta etruscă, frescele pompeiene sau portretele lui Giotto.

Categoria desenelor valorate încorporează și o seamă de pagini din « carnetul de artist » propriu-zis: tipuri somatice din diferite regiuni ale țării, legături de cap sau pălării, fragmente de catrință, studii de mîini etc. etc.

Gîndesc că o expoziție în care, alături de grafica independentă, ar figura și « desenele pentru . . . », împreună cu picturile cărora le-au servit drept sorginte, ar avea un caracter de elucidare, ar lumina relația lor de complementaritate, procesul de elaborare, dezvăluind schema de organizare a imaginii, « cum »-ul demersului creativ. Implicit, ar fi subliniate, odată mai mult, « invariantele » artei lui Ghiață (înglobarea dimensiunii timpului într-o încremenire atemporală, vigoarea, monumentalitatea și «clasicitatea» sa adînc românească), existența lor « ab ovo », în schițele cele mai sumare.

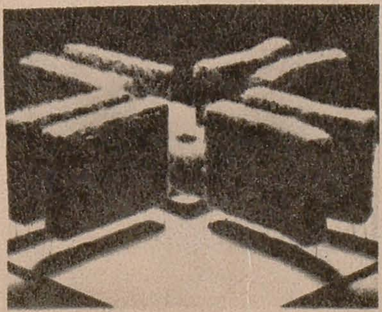
OLGA BUȘNEAG

(În il.: 1. *Lăptărese, tuș, 1940;* 2. *Calea plevnei, cărbune, 1914;* 3. *Câmpina, tempera, 1936.*)

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

PRAGA

În Československý architect — organ al Uniunii arhitecților din Cehoslovacia, criticul de artă Miroslav Klivar face o prezentare a ultimelor proiecte ale lui Pavel Ilie din seria « Fîntîni lirice ». Reproducem din acest text: « Creația lui Ilie Pavel depășește de fapt granițele sculpturii și prin destinația ei se apropie de arhitectură. Ne interesează concepția sa despre noile funcții estetice ale artei în civilizația contemporană. Se inspiră din materiale naturale, în spiritul artei conceptuale, care folosește mediul naturii ca material de bază al creației. În toate lucrările sale, Ilie vrea să exprime problema arzătoare a epocii noastre — tensiunea delicată dintre mediul artificial și cel natural. [. . .] Este problema actuală, profund emoțională a omului contemporan. Viziunea lui Ilie provine din rădăcinile culturale ale artei românești care, atît în arhitectură cît și în artă, a păstrat sensul dimensiunii umane a valorilor și nu a cedat în fața artificialului. Vedem acest lucru de exemplu în excepționalele *proiecte de fîntîni*. Le amplasează în spațiul liber al naturii, ca să folosească fiecare element — izvorul de apă — fără mijlocirea artificială a conductelor etc. Sau folosește materialul natural ca mijloc constructiv, de expresie și formă. În toate cazurile folosește materiale naturale — lemn, iarbă presată. Este vorba de o mare profesionalitate în formă și compoziție.
Forma are un contur original, compoziția elementelor situate în spațiu este înțeleasă într-o structură deschisă». Comentatorul consideră ca definitorie pentru proiectele lui Pavel Ilie o anumită simplitate a construcției, atît de modernă și apropiată omului contemporan.

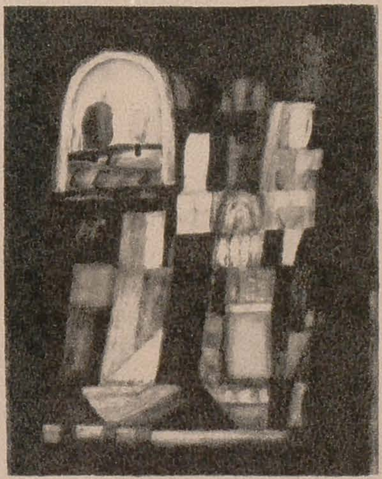


FÜRTH

La *Schwertl Galerie* din Fürth (R.F.G.) s-a deschis, în luna mai, o expoziție de desene la care au participat Ion Bitzan (cu 10 « Generatoare de imagini »), Radu Stoica (cu 10 desene din seria « *Ieri, azi, mîine* ») și Vladimir Șetran (cu 10 « *Compoziții* »).

BREMEN, HILVERSUM, NEW YORK, LAREN

Actualul sezon artistic se arată pentru Corneliu Petrescu bogat în expoziții. În lunile mai-iunie-iulie artistul deschide următoarele expoziții: la *Galerie Choury* din *Bremen* (R.F.G.) cu 27 lucrări de grafică, la Centrul municipal artistic *De Vaart* din *Hilversum*



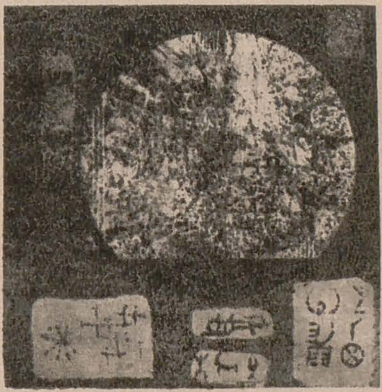
(Olanda) cu 22 lucrări de grafică; la *Biblioteca română* din New York cu 30 lucrări de grafică și la *Singer Museum Oude Drift* din *Laren* (Olanda) cu 29 picturi și lucrări de grafică.

NAPOLI, PALAGANO, FANO

Între 13—25 octombrie 1973, Elena Uță Chelaru a avut la *Old Gallery* — Centro Studi L.A. Muratori o « expoziție personală — premiu » cu ocazia concursului internațional « Italia 2000 » — Napoli. După participarea la primul concurs internațional de pictură organizat la Palagano, în Reggio Emilia, în memoria centenarului nașterii poetului Don Caetano Nizi — cu pictura « Peisaj sicilian », care a fost premiată — Elena Uță Chelaru a deschis, în luna mai, la *Galeria d'arte* din Fano o expoziție ce a cuprins 20 de picturi.

SAN GIOVANNI VALDARNO

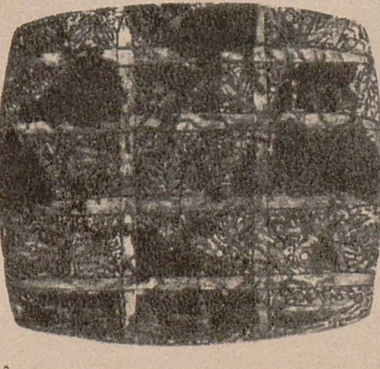
La Galeria *Il ponte* din San Giovanni Valdarno (Italia) — s-a deschis, la 28 februarie, o expoziție de grafică intitulată « Șase artiști români ». Grupul expozanților era format din: Lidia



Ciolac (6 lucrări), Petru Jecza (6), Kazinczy Gabriel (7), Romul Nuțiu (8), Gabriel Popa (6), Ciprian Radovan (6). (În il.: Romul Nuțiu, *Mesaj civilizațiilor apuse.)*

VICENZA, ABANO TERME

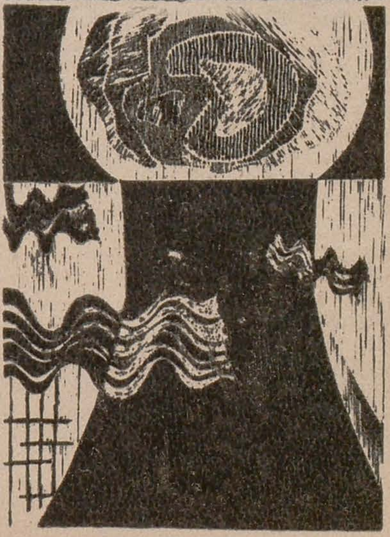
Între 14—23 februarie a avut loc la Vicenza — sala Lampaertico — o expoziție personală a graficianului Ladislau Feszt, ce cuprindea 66 de lucrări în acvaforte, mezzotinta și colografie.



Între 1—15 aprilie, aceeași expoziție a fost deschisă la galeria « La Scaletta » din Abano Terme.

SKOPJE

La muzeul de artă contemporană din Scopje a avut loc, între 10—25 februarie, o expoziție a artiștilor din Moldova, cuprinzînd 34 picturi, 8 sculpturi și 8 lucrări de grafică. Au participat 29 artiști: Francisc Bartok, Dimitrie Gavrilean, Ioan Gânju, Val Gheorghiu, Ghiță Leonard, Dan Hatmanu, Aurelian Dinulescu, Mircea Ispir, Vasile Istrate, Corneliu Ionescu, Nicolae Constantin, Nicolae Matyus, Ion Neagoe, Petru Petrescu, Adrian Podoleanu, Constantin Radinschi, Liviu Suhar, Iulia Hălăucescu, Ștefan Hotnog (pictură); Ioan Antonică, Iftimie Bârleanu, Ion Buzdugan, Dumitru Gîrleanu, Dan Covătaru, Nicolae Păduraru (sculptură); Aneta Covrig, Mihai Mădescu, Zenaida Mădescu, Ecaterina Popp Petrovici (grafică). Prefața catalogului este semnată de Radu Negru. (În ilustrație: coperta catalogului și compoziția *Industrial* de Mihai Mădescu.)



CADRAN

EXPOZIȚII

Naivii la muzeu — iată destinul unui fel de artă care atrage tot mai multe sufragii. Max și François Fourny au inaugurat recent « Muzeul de artă naivă din l'Ile de France » — debutînd cu o expoziție tematică: «Proverbele ». Tema, propusă la 150 de pictori naivi din lumea largă, a provocat un mare interes printre cei invitați, inspirînd binecunoscutului exeget al artei naive, criticul Anatole Jakovsky, editarea albumului « Proverbele văzute de pictori naivi ». ■

Galeria *Bateau Lavoir* II a inaugurat noile sale simeze cu o expoziție intitulată « Pictura și dublul său » — sau « Scrieri ale pictorilor, de la Delacroix la Giacometti ».
Jurnalul lui Delacroix este celebru; în același timp scrisorile adresate prietenilor săi arată aceeași vie curiozitate universală. Jurnalul lui Odilon Redon — conținînd reflecții asupra vieții, artei și artiștilor — intitulat « Despre mine însumi », era pînă la această expoziție inedit. Mai sînt prezentați Gauguin cu corespondența către Schuffenecker, Ensor cu un text despre frumusețea dunelor, Degas cu cîteva sonete, Braque cu aforismele publicate de editura Maeght sub titlul « Carnete». Picasso este prezent cu « Poemele » din 1935 », cu piesa « Dorința înșfăcată de coadă » (1941) și texte inedite (1951). Alături de poemele pictorilor poeți de sorginte suprarealistă, Max Ernst, Jean Arp, Picabia, Masson, Miró, expoziția mai prezintă texte de Léger, Chagall, Giacometti. Expoziția se încheie cu Paul Klee (despre care s-a scris că la el « pictura depășește verbul ») — reprezentat de cîteva din poemele sale, precum și pagini din « Jurnal ». ■

În luna martie, galeria *Nichido* din Tokio a prezentat, la Paris, o importantă expoziție consacrată unei teme seducătoare: « Van Gogh și revelația orientală ». Între anii 1886 și 1887, petrecuți la Paris, Van Gogh a descoperit stampele japoneze în Galeria Boussod și Valadon, unde lucra fratele său Theo, apoi în magazinul prietenului său Père Tanguy. Lîngă trei dintre capodoperele pictorului olandez, printre care « Grădină la Daubigny » — executată la Anvers în iulie 1890 — galeria Nichido a reunit un ansamblu remarcabil de stampe de Hokusai și maeștri Ukiyo-e. ■

Stațiunea de iarnă Flaine din Franța a devenit, se pare, un centru internațional al umorului. În martie a avut aici loc o expoziție la care au participat Bosc, Desclozeaux, Puig-Rosado, Ronald Searle, Tim, Topor și alții, toți membri ai SPH (Societatea pentru protecția umorului). Unii dintre caricaturiștii citați au decorat cu fresce interioarele diverselor clădiri din oraș. Topor a executat, astfel, în holul cinematografului din stațiune, o frescă pe tema evident apocrifă și publicitară « Alice în țara zăpezilor». ■

TEHNOLOGIE

Diversitatea experimentelor practicate în gravura contemporană se ordonează în trei direcții, a căror finalitate comună o constituie dobîndirea tridimensionalității, aceasta însemnînd de fapt o reîntoarcere a gravurii la protoistoria sa: gravura pe metal executată de armurieri. Orice gravură are un relief al său, o a treia dimensiune, mai mult sau mai puțin sesizabilă, pe care o lasă în placă mușcătura dălții sau acidului și care, prin imprimare, metamorfozează într-o operă sculptată un simplu desen reprodus; importanța pe care gravorul contemporan o acordă volumului urmărește însă transformarea acestui relief ascuns al planșei într-un relief evident ca proprietate definitorie a stampei. Începutul programului contemporan, prin care gravorul își propune o cucerire a spațiului prin tridimensionalitatea operelor sale, îl face Pierre Courtin, care, primul din generația sa, începînd din 1947, a conceput relieful ca element esențial al artei gravurii, apreciind orice stampă în primul rînd ca « obiect destinat să procure o plăcere tactilă ».

Utilizarea în practica curentă a gravurii, a diverselor tehnici tradiționale, a determinat adoptarea unor procedee inedite, străine tehnologiei tradiționale, mergînd de la executarea lucrării deasupra unui montaj fotografic sau pe ecrane de serigrafie (procedee întîlnite în litografia americană la Rauschenberg, O'Connell, printre alții) pînă la încărcarea suplimentară a suportului negativ, prin sudură, cu elemente metalice sculptate, ajungîndu-se treptat la mutația pe care o presupunea căutarea obstinată a reliefului: suportul negativ se îndepărtează de noțiunea sa tradițională, transformîndu-se din placă, intermediar al stampei, în matriță, operă de sculptor. Formele de imprimat în hîrtie, imaginate de Etienne Hajdu, sau cele modelate de argentinianul Rodolfo Krasno, într-un plastic metalizat, care îi servesc artistului ca tipare pentru stamparea gravurilor sale în relief, au valoare artistică în sine, fără să mai fie necesară imprimarea lor. Tridimensionalitatea reală a gravurii transformă radical structurile consacrate ale stampei: din plană, gravura devine volumetrică, rezultatul tehnologiei de creație concretizîndu-se într-un basorelief în hîrtie, care nu mai amintește cu nimic de planșa bidimensională, purtătoare de imagine, a gravurii tradiționale. O gravură semnată de Krasno, spre pildă, este în același timp sculptură, basorelief și stampă, fără să aparțină deplin nici uneia dintre ele, singur procesul ei de elaborare trădînd opera gravorului.

Se impune astfel operarea unei distincții între categoriile *gravat* și *stampat*. Dacă prima concentrează suma proprietăților artei tradiționale a gravurii, stampajul indică o tehnică « în maniera stampei », pe care artistul o practică prin apăsarea în hîrtie a unor forme sculptate («L'estampille» de Hajdu) sau chiar a unor obiecte uzuale (la Omar Rayo). La jumătatea drumului între gravură și basorelief, stampajul permite realizarea lucrării prin mularea în hîrtie a matriței gravate fără intervenția acidului — sau prin mulare la cald cînd proba se trage pe material plastic — imprimîndu-se sec, neîncerneluit, ca și cum ar fi vorba de un monotip « en creux », fiecare probă fiind astfel o variantă a precedentei.

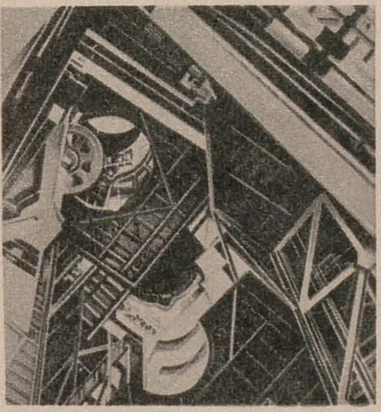
Consacrînd stampa în trei dimensiuni, se propune, astfel, în locul volumului fictiv, pe care îl creează imaginabilul, alternativa reliefului acuzat, concretitudinea construcției și formei.

MIHAI NICOLAE

(În il.: *Rodolfo Krasno:* Croissence Empire, 1971; *Etienne Hajdu:* Estampille, 1964.) ■

ARTA MARTOR

De la începuturile programului spațial american, aparatele de fotografiat și-au îndreptat obiectivele spre fiecare fază, de la antrenament și pînă la întoarcerea astronauților, spre fiecare rotiță și fiecare șurub al rachetelor spațiale. Mai mult, ochiul ciclopic al televiziunii a pătruns, odată cu cosmonauții, în spațiu, furnizînd rapoarte detaliate despre necunoscut. Cum sublinia însă Daumier, în secolul trecut, aparatul de fotografiat vede totul dar nu înțelege nimic.



Programul de artă al agenției americane de astronautică NASA a început din 1962, cînd James D. Dean, reprezentînd agenția, și dr. Lester Cook, de la National Gallery of Art, au propus să se creeze o « artotecă » în care să fie cuprinse mărturii despre cea mai importantă aventură a umanității după Columb — cum a fost numită cercetarea spațială. Înțelegînd necesitatea unor documente artistice luate pe viu, s-a obținut accesul liber al artiștilor la centrul spațial Cape Kennedy, scopul fiind familiarizarea lor cu atmosfera și mai ales cu detaliile tehnice ale acestei activități. « NASA este mandatarul imaginației dumneavoastră » spunea dr. Cook, adăugînd: « Toate conceptele noastre despre mărime, viteză, număr, masă și chiar viață sînt total demodate. Aspectele metafizice ale spațiului sînt la fel de fascinante ca cele fizice și este normal că aventura spațială a provocat imaginația artistică». Recent a apărut cartea « Eye Witness to Space » — « Ochiul martor al spațiului », de Cook și Dean, conținînd 258 lucrări de artă, din care reproducem o litografie de Robert Rauschenberg și o pictură de Lowell Nesbitt. ■

MISCELLANEA

Măiastra (1912), lucrarea din bronz lustruit a lui Constantin Brâncuși, a intrat de curînd în colecția centrului de artă american *Des Moines*, ca urmare a unei donații făcute de John și Elisabeth Cowles. ■

După perioada de succes în epocă, pictura epocii victoriene (este numită cu acest titlu opera artiștilor englezi Landseer, Burne Jones, Holman Hunt și Alma Tadema) a decăzut, de-a lungul anilor, la bursa de valori a comercianților de artă. Între 1920 și 1960 — de exemplu — lucrările se vindeau doar cu o fracțiune din prețul original.

Astăzi interesul pentru această pictură a crescut, ca și prețurile lor de altfel. Cauzele sînt multiple și merită a fi expuse (căci în general aceste cauze stau la baza interesului și pentru alte forme de artă căzute în uitare): apariția unor noi școli de realism — fie că se numesc hiperrealism, realism fotografic, realism social; raritatea și prețul exorbitant al unor opere de artă care s-au bucurat și se bucură în continuare de favorurile istoriei artei — cum sînt tablourile impresioniste; popularizarea picturii victoriene prin monografii apărute în ultimii 10 ani și — factor nu lipsit de importanță — prezența pe piața artistică europeană a unui grup de negustori japonezi care, fără prejudecățile (sau criteriile?) europene, cumpără pictură în cantități enorme. (În ilustrație un tablou de Alma Tadema.) ■

SIMEZE

ARTA DECORATIVĂ GERMANĂ DIN SECOLUL AL XIX-lea

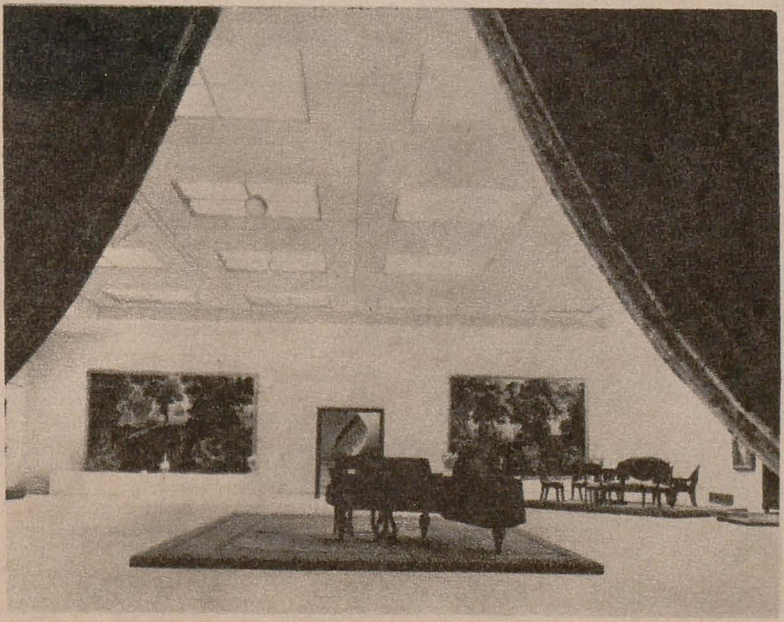
MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.
Ianuarie — februarie

Muzeul de artă al R. S. România și-a inaugurat seria expozițiilor din anul 1974 cu « Arta decorativă germană din secolul al XIX-lea », cuprinzînd lucrări din patrimoniul secției de artă decorativă puse pentru prima dată la dispoziția marelui public. Selecționate cu grijă, piesele de mobilier, argintărie, ceramică (faianță și porțelan), covoarele, draperiile, tapiseriile și tablourile expuse au sugerat sobrietatea elegantă și confortabilă a interiorului urban din perioada cea mai fecundă și mai originală a dezvoltării artelor decorative în Germania secolului al XIX-lea.
A fost reconstituită principala piesă a locuinței — salonul, care cuprindea în chip necesar o canapea rezervată oaspeților de onoare, fotolii și scaune

în jurul unei mese rotunde sau ovale (pe care era servit ceaiul). Alături de acesta au fost etalate scrinuri (scrinul-birou de damă sau scrinul-birou cu un aspect mai greoi, ce putea fi întîlnit în birourile de afaceri ale burgheziei în plină dezvoltare), scaune, fotolii, dulapuri, precum și un pian, simbol al unui secol de aur al muzicii în special pentru Germania sau, mai precis, Confederația Statelor Germane. Au fost expuse, de asemenea, numeroase piese de argintărie purtînd marca Neu-Wien, vase și statuete provenind din faimoasa manufactură Meissen (și în secolul al XIX-lea una din principalele furnizoare de porțelanuri), precum și cîteva căni din faianță (o faianță rămasă în faza artizanală, naivă). Ansamblul pieselor prezentate în expoziție voia să ilustreze faptul de netăgăduit că fantezia meșterilor decoratori germani a impus un stil distinct — stilul Biedermayer.

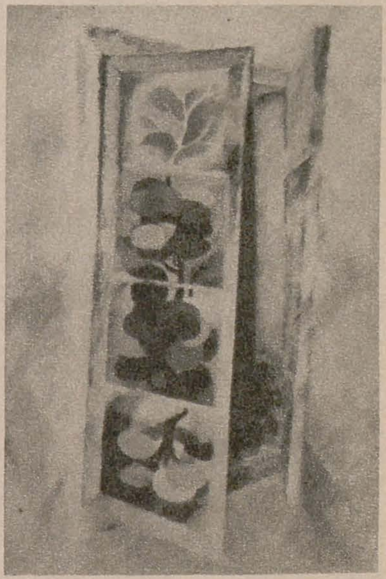
CONSTANȚA BALECA

(În ilustrație: *1. Comodă stil Biedermayer. 2. Aspect din expoziție.)*



LEANDRU POPOVICI

Iași. Clubul Colegiului Județean al juriștilor. Februarie. Pictură, grafică.

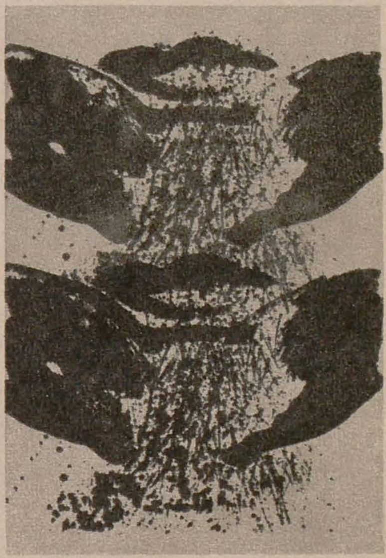


MIRCEA V. HRIȘCĂ

Suceava. Sala Casei de cultură a sindicatelor. Februarie. Pictură.

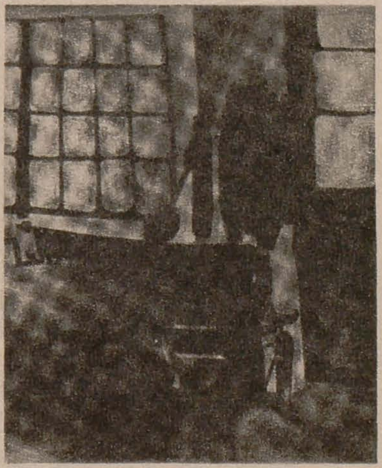
HORIA POPP

Amfora. Februarie. Pictură.



EUGEN POPA

Orizont. Februarie. Grafică: litografii în culori.

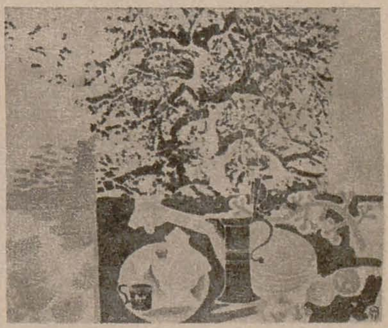


PETRU GALIȘ

Timișoara. Galeria de artă. Februarie. Pictură.

IOAN TOLAN

Arad. Galeria « Alfa ». Februarie. Sculptură.



CONSTANTIN NIRCĂ

Holul Teatrului de Comedie. Februarie. Pictură.

MIHAIL VÎLSAN

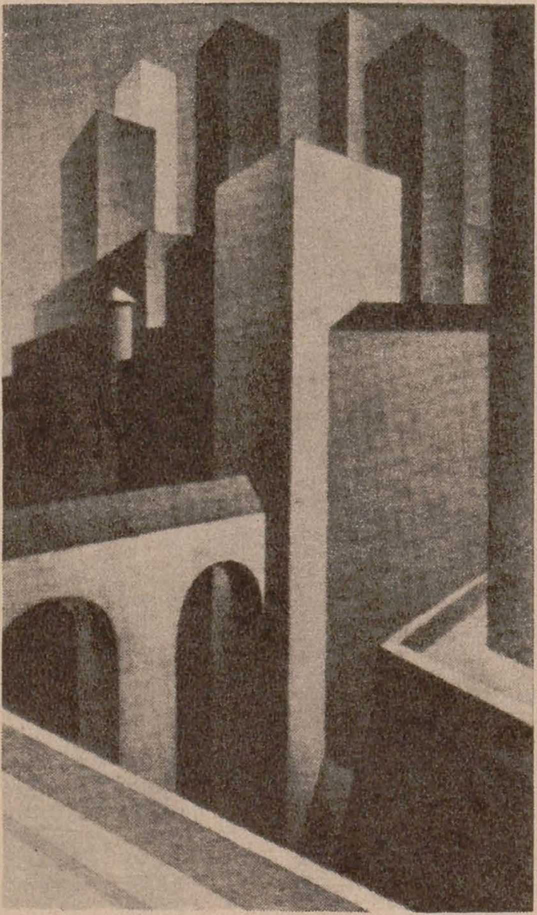
Timișoara. Galeria de artă. Ianuarie-februarie. Pictură, grafică.

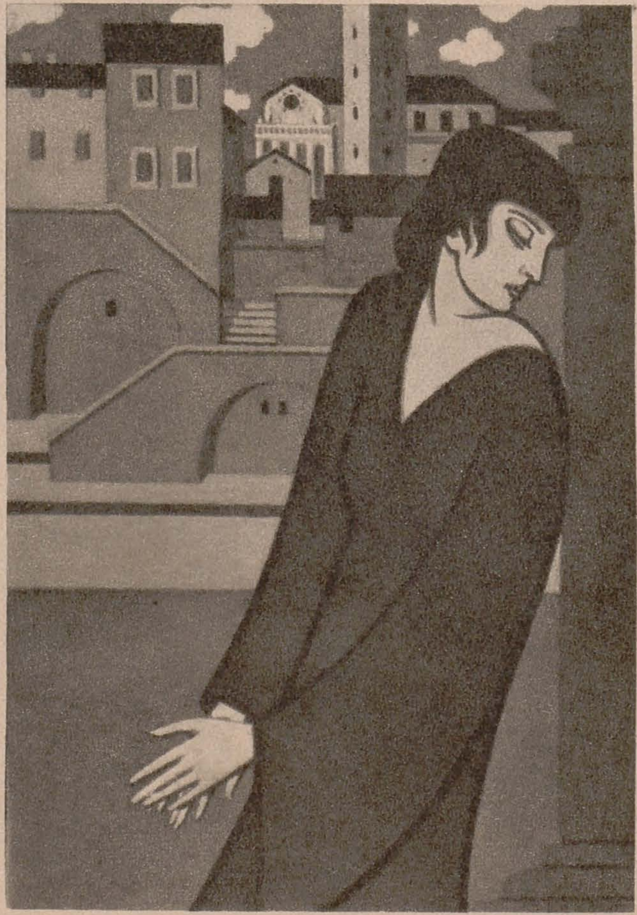
BALOGH ISTVÁN

MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R. *Martie-mai*

Printre expozițiile periodice organizate la Muzeul R.S.R., recenta retrospectivă a pictorului transilvănean Balogh István (1890—1956), inițiată de Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, s-a făcut remarcată prin surprinzătoarea calitate a unei complexități estetice în care accentul cel mai puternic e vizionarismul de tip simbolist. Am adresat muzeografei Gabriela Crișan, organizatoarea expoziției și autoarea textului din catalog, invitația de a prezenta la această rubrică expoziția, de un interes incontestabil pentru « viața artistică » bucureșteană.

1. *Autoportret din tinerețe, tuș și acuarelă, 1918*
2. *Autoportret, tușuri colorate, tempera și tuș negru, 1913*
3. *Orașul, tușuri colorate*
4. *Doamna din Florența, tempera, 1932*





Expoziția Balogh István — deschisă la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, la Muzeul de artă din Cluj și la Muzeul de artă al R.S.R., — s-a constituit din intenția de a-i face cunoscută și înțeleasă opera, de o viziune aparte, cu accente inedite în contextul tradiției picturale transilvănene.

Balogh István, artist a cărui activitate se întinde de-a lungul a patru decenii, petrecute în cea mai mare parte la Oradea, debutează și evoluează în cadrele revirimentului cultural-artistic creat de arta noului veac (Art Nouveau, Jugendstil, Seccession etc.), — replică împotriva academismului european. Peisajele, portretele de femei și autoportretele, leit-motivul obsedant al drumețului singuratic și compozițiile alegorice, reluate mereu, în nenumărate variante, degajă o atmosferă înălțată la rang de simbol, străbătută de nostalgia liniștei.

De opera și viața dramatică a lui Balogh István se asociază figura peregrinului, a drumețului singuratic pe căile vieții, pornit să descopere în lume sensurile existențiale. Și nu întîmplător cele mai multe lucrări înscriu această temă de predilecție a pictorului, cum nu întîmplător în cea mai veche lucrare datată (1910) descoperim promovat același motiv. Desenul în tuș ne prezintă un călător solitar, sugerîndu-ne parcă ceea ce de-a lungul a patru decenii de creație a însemnat și opera artistului, urmărită de fatalitatea peregrinărilor în neliniște și nesiguranță.

Viziunea 1900, triumf al ornamentului, al decorativului, cu permanentul ei efort de sinteză, cu desenul dominat de grafism, în care integritatea suprafețelor se îmbină cu fantezia, este valorificată de artist în portretele de femei, tipic secesioniste, realizate în linii ușoare, alungite, elegante și subțiri.

Amintirea Italiei, unde a călătorit și unde s-a simțit puternic atras de primitivii italieni, a lăsat urme de neșters în arta lui. De aici afecțiunea pentru miniaturi și inițiale cu care a împodobit cîteva unicate (cărți ce aveau la acea vreme o mare căutare), reactualizînd arta vechilor miniaturiști medievali. De aici gustul pentru suprafețele mici, pictate cu migală și minuțiozitate, atent la cele mai rafinate raporturi cromatice și grafice. Pictura simbolistă și-a găsit și ea ecou într-o seamă de compoziții în care evoluează personaje de o zveltă eleganță. Printr-o îndelungă familiarizare cu capriciile tehnicii, întîlnim aceleași pete sensibil aplicate sau pulverizate în degradeuri muzicale, cu asimetrii și torsiuni în care, în nenumărate rînduri, motivul decorativ are un rol decisiv. În ultima perioadă a vieții, pictorul se arată interesat de compoziția abstractă, realizînd suprafețe fațetate de tip cubist, în care flexibile forme geometrice se întîlnesc și se îndepărtează, și în care jocul liniilor și al elementelor decorative pare preocuparea dominantă.

În ambianța artistică a epocii interbelice, Balogh István — a cărui pictură integrează într-o sinteză originală, de coloratură fantastă, elemente de Seccession și sugestii din pictura primitivilor italieni — rămîne o personalitate foarte bine marcată.

Prin intermediul operei sale, Oradea se înscrie ca unul din centrele cele mai semnificative ale pătrunderii *Artei 1900* în România.

GABRIELA CRIȘAN

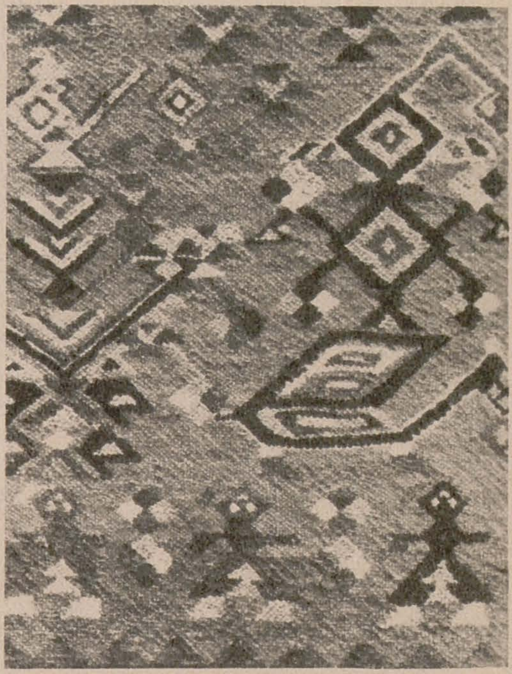
SPAȚIU ARTISTIC AROMÂNESC. ASPECTE DIN OCUPAȚIILE ȘI CREAȚIILE ARTISTICE ALE AROMÂNILOR

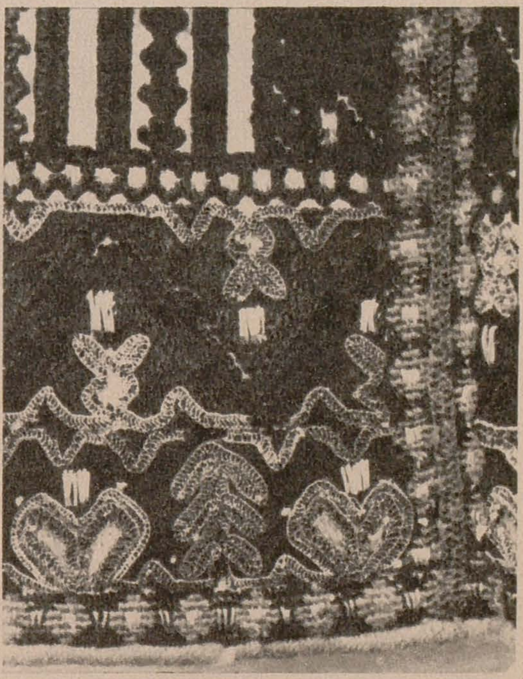
BUCUREȘTI, MUZEUL SATULUI *Ianuarie-februarie*

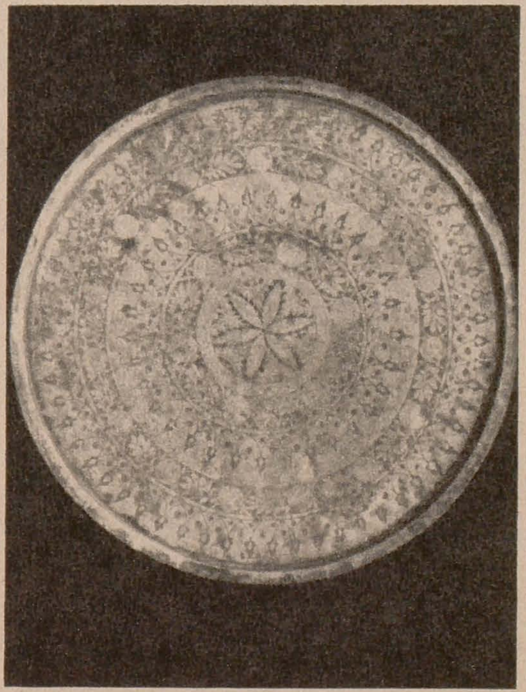
Printr-o fericită și rară coincidență, în primele luni ale anului 1974 au putut fi văzute în București, concomitent, trei mari și semnificative expoziții: una de arheologie chineză, alta de arheologie, artă modernă și artă populară mexicană și, în sfîrșit, alta de artă populară aromânească. Alăturarea aceasta ar putea părea insolită, balanța înclinîndu-se defavorabil pentru evident mai mica expoziție aromânească. Am îndrăznit totuși apropierea gîndindu-mă că, fără nici o intenționalitate declarată, cele trei expoziții înfățișau simultan creația artistică, pe planuri diverse, a trei străvechi vetre de civilizație și cultură din trei continente: Asia, Europa și America. Ele ofereau generoase și totodată tulburătoare teme de meditație cu privire, de pildă, la prezența, în toate trei, a ancestralului motiv al șarpelui, sau al meandrului numit, de europeni, «grecesc», asemenea corespondențe amintindu-ne că în a sa «Anthropologie structurale», Claude Lévi-Strauss operase deja apropierea între artele Asiei și Americii și că, poate, numai frecventarea mai puțin asiduă a realităților cultural-artistice din sud-estul european a împiedicat o paralelă tripartită. Nici noi nu intenționăm de a face aceasta în rîndurile de față, ci doar încercăm de a sugera posibilitatea, totuși, a alăturării, nu în vederea stabilirii de corespondențe pe baze comparatiste, ci, mai ales, de a sublinia forța de evocare a istoriei și a vieții pe care o pot avea, oricît de inegale ca prezență expozițională, universurile de artă plastică aparținînd unor popoare atît de depărtate în timp și spațiu. Cu deosebire că, pentru arta chineză și mexicană, evocarea ne introduce în lumi diferit structurate, în timp ce în arta populară aromânească evocarea ne cufundă într-o lume de simțiri și de gînduri ce ne apare, straniu, uneori foarte aproape, iar alteori depărtată, sau mai bine zis privită ca în apele ondulate ale unei oglinzi vechi.

Intrînd în sălile de la Muzeul Satului, unde pentru prima oară, de mai bine de o jumătate de veac, s-au strîns cîteva sute de obiecte provenind atît din colecțiile muzeului-gazdă, cît și din cele păstrate de atîtea decenii în căminele aromânești din București și din împrejurimi, pătrundem într-un univers pe care îl recunoaștem.
În același timp simțim, ca și atunci cînd auzim sonurile unei limbi părîndu-ne cunoscută dar nu întru totul descifrabilă, așa cum pentru un român este portugheza, sarda și chiar aromâna — că sîntem într-o lume de interferențe.
Este indubitabil, dincolo de identitatea lingvistică ilustrată de etichetele însoțind obiectele expuse: «portu di bîrbatu» (port de bărbat), «Portu di 'mliari» (port de muiere), «portu di înveast» (port de nevastă), «portu di ficiuricu» (port de fecior), «poal» (poale), «cîpitin» (căpătîi=pernă lungă), «brîn» (brîu), și atîtea altele, că arta populară românească și cea aromânească pornesc din același viguros trunchi al substratului traco-iliric, marcat de romanitate. Atîtea și atîtea din piesele de costum, din țesăturile și cusăturile aromânești, din crestăturile din lemn, din ornamentele apărînd în sisteme compoziționale variate, fac parte din zestrea de civilizație ancestrală a sud-estului european, în care cele două ramuri, nordică și sudică, a romanității orientale, și-au dus viața istorică. În universul artei populare aromânești își fac însă loc forme și culori înscriind momente diferite ale viziunii plastice. În sălile de la Muzeul Satului privirea este întîmpinată de un cromatism grav, de o sobrietate impunătoare construită pe roșu și negru, de o profunzime și intensitate aproape simbolică.
Calitatea simbolică a acestor culori, care evocă existența unui popor confruntat cu o aprigă, întunecată istorie, este înregistrată aproape instantaneu. Roșul și negrul sînt prezente și în arta populară românească, cu totul semnificativă părîndu-ne apariția lor frecventă și masivă în Hațegul străvechi, în Banatul muntos, în Apusenii moților mereu răsculați, în Maramureșul mîndru și liber, dar acolo calmul albului intervine mult mai ades decît în țesăturile și costumul păstorilor din cătunele și «călivele» cățărate pe culmile Pindului și ale Rodopilor. Acolo, în așezările dintre Egee și Adriatica, pînă și «scutic»-ele copiilor mici purtați în desagii urcați pe spatele catîrilor, pînă și «flambur»-ul (flamura) de nuntă poartă culorile acestea întunecate ale bărbăției în luptă. Trecerea de la mediul rural, preponderent păstoresc, la cel urban, este marcată în arta populară aromânească tocmai prin îmblînzirea gamei cromatice, prin pătrunderea tonurilor în care recunoaștem fastul și rafinamentul lumii orientale, iradiind în tot cuprinsul peninsulei Balcanice, din focarul de artă, atît de complex, adunat pe malul Bosforului.
Aici, în această întrepătrundere între lumea orientului și cea autohtonă, ca și în dubla existență pastorală și citadină, trebuie căutat timbrul distinct al artei populare aromânești. În universul ei plastic nu găsim într-o gamă prea amplă nici ceramica și nici lemnul crestat, atît de familiare artei populare românești, în schimb aflăm din abundență metalul artistic prelucrat, de la formele, evident de sorginte sud-balcanică, ale tipsiilor, străchinilor și flacoanelor de plumb, ale căldărilor de aramă, pînă la podoabele complicate constînd în inele, coliere, salbe, paftale, pe care nu arareori apar însemnele imperiale ale vulturului bizantin. Stofele grele, somptuoase ale Orientului, cu decor constînd în dungi colorate divers — transpuse, uneori, și la nordul Dunării, în vîlnicele din sudul Olteniei — aduc, în costumul aromânesc, al femeilor din mediul urban, de negustori, artizani și mari financiari țesîndu-și afacerile prospere între Constantinopol și Viena' București și Beirout, Roma și Cairo, mărturia unui ciclu istoric de viață. Pe țesăturile groase ale hainelor de dimie împodobite cu găitane de lînă sau cu fir metalic, ca și pe țesăturile subțiri ale poalelor de cămașe și ale năframelor apar și broderiile delicate suav-florale, venite din insulele arhipelagului egeean. Iar pe «kilim»-urile cu fond întunecat străbat ecourile iconografiei persane, arborele vieții păzit de lei și cu păsări pe ramuri fiind tot atît de frecvent ca și în arta populară românească. Apar și figuri umane stilizate, uneori cu ciudate penaje pe cap, conferindu-le aerul unor vrăjitori, ca pe unele din scoarțele oltenești.
Universul plastic aromânesc, purtînd pecetea mediului social-istoric în care s-a dezvoltat, constituie un domeniu fascinant de studiu, insuficient explorat de cercetătorii români nu numai ai etnografiei și istoriei, ci și de criticii și de istoricii care, poate, ar identifica, în cromatismul viguros și delicat în același timp al unui Ion Pacea, de pildă, ecouri ale acestei viziuni particularizante în bogatul tablou al artei românești.

PAUL PETRESCU







(În il.: 1. *Detaliu de pe un kilim cu figuri umane stilizate*. 2. *«Portu di înveast», costum de mireasă, detaliu de broderie*. 3. *Tipsie de metal decorată cu motive florale*.)

ARTA INDIENILOR DIN AMERICA

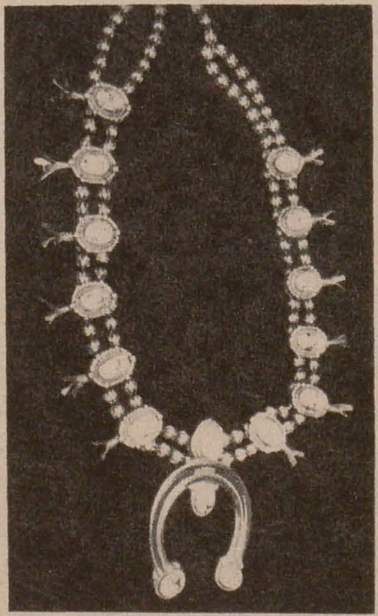
BUCUREŞTI, BIBLIOTECA AMERICANĂ

Februarie-martie

În luna februarie s-a deschis, în sălile Bibliotecii Americane, expoziţia « Arta indienilor din America », o selecţie de splendide creaţii artizanale însumînd podoabe din argint (bijuterii Navaho, Zuni, Pueblo sau Hopi), ţesături de lînă (scoarţe Navaho), cusături în mărgele (triburile Ute şi Sioux din Oglaia), păpuşi Navaho şi păpuşi Kachina (făcute de indieni Hopi), cingători Navaho ş.a.

Alături de exponate au figurat şi 33 de fotografii realizate de celebrul Edward S. Curtis, fotografii care surprind tipuri somatice, ritcuri, ocupaţii, « momente » dintr-o cultură în curs de disoluţie.

Vernisajul expoziţiei a fost precedat de conferinţa profesorului Jan Harold Brunwand (Universitatea din Utah, S.U.A.) asupra arhitecturii din statul Utah; conferenţiarul a reuşit să evoce nu numai specificul unor construcţii ci şi dimensiunile ample ale peisajului în care se desfăşoară activitatea creativă a unora din triburile de indieni, recreînd astfel o autentică « lume », integrînd semnificativ colecţia de obiecte expuse.



De un cert interes nu numai pentru criticii de artă ci şi pentru cercetătorii din domeniul filosofiei culturii şi al etnografiei — unele obiecte (printre care, de pildă, bijuteriile cu peruzele Navaho) prezentîndu-se ca fragmente ale unui limbaj iniţiatic camuflat sau poate degradat — arta indienilor din America a reţinut atenţia publicului şi a specialiştilor. (În il.: 1. *Brăţară de argint Hopi.* 2. *Colier cu peruzele Navaho.* 3. *Cravată din mărgele Oglaia Sioux.*) **OLGA BUŞNEAG**

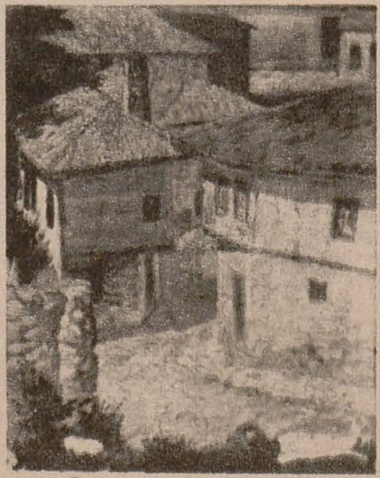
RETROSPECTIVĂ J. L. COSMOVICI

MUZEUL ORAŞULUI BUCUREŞTI « ANASTASIE SIMU »

Februarie-martie

În lunile februarie şi martie suita de expoziţii consacrate valorificării operei unor artişti mai puţin cunoscuţi sau uitaţi — acţiune iniţiată de Muzeul oraşului Bucureşti « A. Simu » — a inclus prezentarea lucrărilor pictorului ieşean Jean L. Cosmovici (1888—1952). Despre opera acestui artist s-a vorbit foarte puţin, căci a expus cu precădere în laşul natal. Elevii săi, răspîndiţi în mai toate oraşele ţării, i-au întreţinut însă trează amintirea şi i-au răspîndit faima de foarte bun pedagog şi desenator, fără a pomeni de pictura sa. Expoziţia actuală, deşi redusă numeric şi unilaterală (a figurat doar o selecţie din lucrările aflate în posesia celei de a doua soţii), este totuşi edificatoare pentru caracteristicile operei lui J. L. Cosmovici, pentru situarea ei în cadrele picturii româneşti interbelice.

Se desprinde în primul rînd ceea ce relevau elevii săi, şi anume mînuirea cu dezinvoltură a desenului încă de la debutul precoce, cum probează acuarela *Colţ din Paris* (1907). De altfel, tatăl, Leon Cosmovici (profesor universitar de fiziologie de la Universitatea din Iaşi), supraveghease îndeaproape educaţia fiului, insuflîndu-i dragostea pentru muzică şi pictură, invocînd ca exemple pe George Enescu, vărul său, şi pe Gh. Panaiteanu Bardasare, unchiul său. Cu timpul, spontaneitatea desenului sprinţar este înlocuită cu trăsătura egală, subordonată recilor probleme de perspectivă, de care este din ce în ce mai acaparat şi care-l pun într-o distinsă lumină în cadrul orelor predate elevilor de la Academie. Eforturile lui J. L. Cosmovici nu au ajuns însă a se cristaliza în compoziţii ample (în *La oglindă* influenţele academiste sînt evidente), ci se opresc la realizarea de peisaje în guaşă, tehnică mai adecvată sistemului său de lucru rapid. Fire boemă, înclinată spre nostalgii meditative, artistul este reţinut de pitorescul priveliştilor crepusculare (permiţîndu-i să folosească infinite tonuri de violet, verde şi albastru), de colţuri de natură în care luciul apei cuprinde o bună parte din primul plan, iar dealurile acoperite de vegetaţie, pe cel de al doilea (*Pe Bistriţa, Umbre spre asfinţit, Plopi pe malul apei* — 1927). Emoţia artistică ce ar putea-o degaja asemenea peisaje, datorită tonalităţii unitare, a armoniei coloristice şi a raportului de mase, este jugulată de descifrarea schemei de perspectivă, de impunerea unui statism clasic, care încorsetează natura, corectîndu-i construcţia şi fixîndu-i formele pînă la a o transforma în decor. O altă categorie de peisaje sînt cele înfăţişînd rîpele dobrogene de la Balcic, remarcabile prin calitatea desenului, a armoniei cromatice (brunurile domină), prin găsirea unor unghiuri interesante de a privi de sus motivul (*Rîpă din Balcic, Rîpă spre mare, Rîpele, Vedere din Balcic*). Lucrările lui Jean L. Cosmovici pun în valoare o bună cunoaştere a desenului şi compoziţiei, dovedind calităţile de virtuozitate ale oricărui pictor academist. (În il.: 1: *Fetiţă*, ulei pe carton, 1930. 2. *Spre Pietricica*, acuarelă pe hîrtie. 3. *Peisaj oriental*, ulei pe pînză.) **PETRE OPREA**



RETROSPECTIVA ANA ASVADUROVA CIUCURENCU

BUCUREŞTI, DALLES

Martie-aprilie

Ana Asvadurova Ciucurencu era de mult cunoscută din expoziţii colective, în care se reliefase printre pictorii contemporani cu ea, nu atît prin originalitatea viziunii sale artistice, cît mai cu seamă prin sensibilitatea

de o rafinată delicatețe de a se apropia și surprinde realul în formele de mult înscăunate. Totodată impresiona finețea folosirii culorilor, prețiozitatea galbenurilor, a verdelui, a acelor nuanțe prin care universul cotidian, înscris în peisaje, portrete, flori, animale, în estompări de contururi, în irizări și reverberații, se manifesta înnobilat. Construcția, totdeauna deplin rațională, stăpînea prin desen efuziunea lirică a mijloacelor artistice, fără să destrame, dimpotrivă, solidificînd în pînză o orchestrație unitară. Iată ceea ce retrospectiva deschisă în sălile Dalles, înmănunchind opere disparate, îndeosebi ai ultimilor ani ai artistei, a vădit pregnant, dincolo de acea modestie, impunîndu-și fără vehemență calitățile deopotrivă plastice și umane, prin care s-a alăturat personalității soțului său Al. Ciucurencu. Și tocmai prin aceasta considerăm că Ana Asvadurova rămîne în istoria picturii românești nu numai ca o talentată și conștiincioasă studentă a lui Jean Steriadi, dar mai cu seamă prin poezia de o profundă finețe, cu care și-a stăpînit mijloacele artistice, și-a exprimat duioșia față de întregul univers în mijlocul căruia a trăit. (În il.: *Ochii verzi*, ulei; 2. *Basmaua verde*, ulei; 3. *Ciclame*, ulei.)

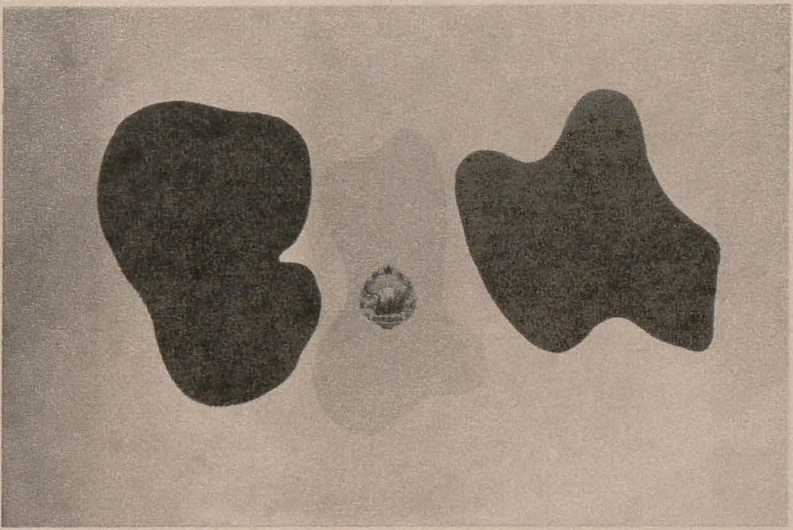
NINA STĂNCULESCU

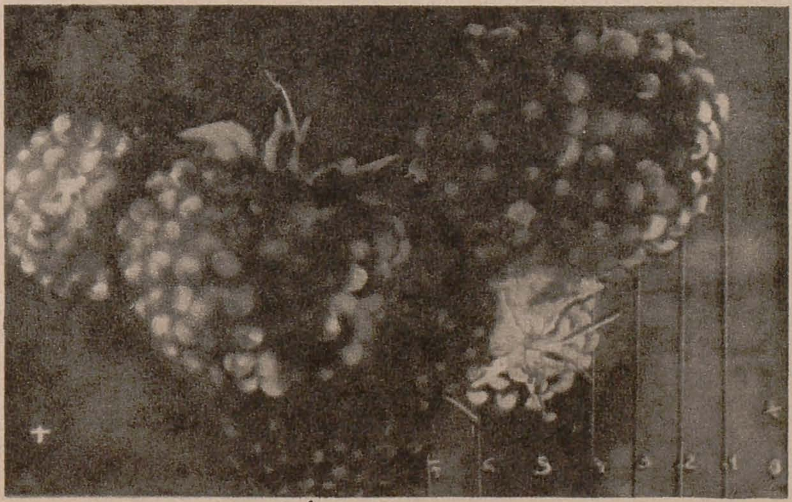
« ARTISTUL CONTEMPORAN ȘI UNIVERSUL SĂU »

BUCUREȘTI, MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Februarie—martie

Muzeul de artă al R.S.R. a inaugurat o expoziție de gravuri românești din patrimoniul propriu, intitulată « Artistul contemporan și universul său ». Ansamblul arată nu mai puțin dificultatea unei asemenea întreprinderi față de un fenomen care proliferează divers, și care e limitat, în prezentare, la piesele unei colecții limitate.





În termeni de apreciere banală, parcursul gravurii românești contemporane pe ultimul deceniu arată, într-o necesitate imperioasă de afirmare, abordarea suprafețelor « mai mari », « mai contrastante », « mai colorate ». O expansiune vizibilă cîștigată laborios, care, pe măsura amplificării sale, încearcă îndepărtarea de impasul « tehnicist » în care se aflase.

Discuția e îndreptățită să înceapă de la limbaj. În deceniul al șaselea se situează căutările de regăsire și îmbogățire a modalităților specifice mijloacelor, căutări care vor genera tendințele afirmate în prezent. Pregnanța imaginilor nu se datorează numai violenței semnelor grafice, dar și constituirii unui cod al mijloacelor de comunicație de mare actualitate: fotografia, schemele tehnice, supradimensionarea, supraimpresia.

Pe filonul investigării realității, introducerea este realizată prin grupajul *IMAGINEA CONCRETĂ*, care încearcă să dea formă acelei plăceri de a descoperi peisajele, oamenii, lucrurile în toată plenitudinea lor. Primul grupaj este urmat de ceea ce, în configurarea prezentului eroic, constructiv, creatorii înscriu în sensul general al societății noastre — *CUCERIREA DEMNITĂȚII*, expresia angajării lor deliberate, tranșante, menite să aducă un omagiu deplin momentului istoric parcurs. De la configurarea profilului social major la *ABORDAREA DIVERSĂ A EXISTENTULUI* interferența este de fond. Prin acest grupaj, pe același teren al căutărilor, într-un prezent continuu, se deschide cîmpul investigațiilor către ceea ce, cu un termen foarte general s-ar putea numi: privirea interioară. Introspecției definite îi urmează, în succesiunea expunerii, *REALITATEA UN UNIVERS DE SEMNE*, orientată spre aspecte legate de obiect și de explorarea energiilor. Pe temeiul acelorași încercări de exprimare a prezentului, *REEVALUAREA TRADIȚIEI* apare ca o căutare a semnificațiilor, a elementelor care pot servi unor mijloace de comunicare în limbajul propriu timpurilor noastre.

Expoziția organizată de Cabinetul de stampe și desene al Muzeului de artă al R. S. România propune un mod de abordare a genului și deopotrivă aduce o propunere de clasificare a tendințelor artistice existente. (În il.: grafică de *Eugen Popa*, *Mariana Petrașcu*, *Wanda Mihuleac*.)

MARICA KISS GRIGORESCU

FILIALA U.A.P. CLUJ

Galeria de artă. Octombrie-noiembrie-decembrie. Juriul expoziției: Corina Beiu Angheluță, Abodi Nagy Bela, Abrudan Petre, Cseh Gustáv, Cristea Alexandru, Florean Liviu, Feszt Ladislau, Fulicea Virgil, Kovàcs Zoltan, Minea Grigore, Pop Silaghi Vasile, Popa Eugen, Sima Paul, Szervatiusz Tibor, Kos Andras, Ţoca Mircea. Au participat 138 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică.

FILIALA U.A.P. IAȘI

Sala « Victoria ». Ianuarie. Juriul expoziției: președinte Mihai Cămăruț; membri: Constantin Anastasiu, Teodor Călușer, Dumitru Căileanu, Vasile Condurache, Nicolaie Constantin, Dimitrie Gavrilean, Ioan Gânju, Dan Hatmanu, Ion Irimescu, Petre Mâlcomete, Nicolae Matyus, Liviu Suhar, Doina Teodorescu. Au participat 42 artiști plastici. Pictură, sculptură, artă decorativă.

FILIALA U.A.P. TIMIŞOARA

Galeria « Bastion ». Decembrie-ianuarie. Juriul expoziției: președinte Mircea Deac; membri: Mihai Bandac, Coriolan Babeți, Virginia Baroiu, Lidia Ciolac, Petru Jecza, Gabriel Kazinczy, Zoltan Molnar, Gabriel Popa. Au participat 64 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă.

FILIALA U.A.P. BRAȘOV

Sala « Victoria ». Decembrie. Juriul expoziției: președinte Ion Bitzan; membri: Cristina Anastasiu, Eftimie Modâlcă, Monica Ștefănescu, Alexandrina Hilohi, Ion Mattis, Daniel Drăgan, Teutsch Kaspar, Constantin Cazacu. Au participat 44 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică.

FILIALA U.A.P. MIERCUREA CIUC

Sala de expoziții a Casei de cultură. Decembrie-martie. Juriul expoziției: Nicogosian Ervant, Becze Anton, Gaál András, Márton Árpád, Maszelka János, Székely József. Au participat 42 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă.

FILIALA U.A.P. BAIA MARE

Muzeul județean Maramureș. Februarie-martie. Juriul expoziției: președinte Alexandru Șainelic; membri: Dr. Octavian Bandula, Mircea Spătaru, Ioan Pop, Prof. Mihai Petrovai, Iosif Balla, Traian Hrișcă, Mihai Olos, Gavril Törös, Frederich Walter. Au participat 48 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă.

FILIALA U.A.P. ORADEA

Sălile de expoziție ale Muzeului Țării Crișurilor—Oradea. Decembrie. Juriul expoziției: președinte Iosif Fekete; membri: Ioan Chira, Nistor Coita, Vasile Dobrian, Ilie Giulai, Ioan Golban, Traian Goga, Iosif Gui, Coriolan Hora, Miklos Jakobovits, Roman Mottl, Rodica Stanca Pamfil, Aurel Pop. Au participat 36 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică.

FILIALA U.A.P. TÎRGU MUREȘ

Galeria « Nagy Imre ». Decembrie-ianuarie. Juriul expoziției: președinte Török Pal; membri: Horea Mihai, Vulcan Herta, Anna Ander, Bela Hermanovschi, Georgeta Bauer, Ambrus Imre, Barabas Istvan, Balazs Imre, Izsak Martin, Kulcsar Bela, Gheorghe Olariu, Simon Endre. Au participat 53 artiști plastici. Pictură, grafică, sculptură, artă decorativă.

FILIALA U.A.P. BACĂU

Galeriile de artă. Decembrie-ianuarie. Juriul expoziției: președinte Aurel Nedel; membri: Boca Ilie, Coban Grigore, Doroftei Constantin, Letiția Oprișan, Alexandru Popovici. Au participat 21 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă.

FILIALA U.A.P. SATU MARE

Sala de expoziții a Complexului « Casa de modă ». Martie-aprilie. Juriul expoziției: președinte Paul Erdös; membri: Anton Perussi, Constantin Anastasiu, Mihai Boros, Vasile Paulovics, Fodor Coloman, Aurel Cordea. Au participat 37 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică, artă decorativă.

CENACLUL U.A.P. TÎRGOVIȘTE

Sala de expoziții (Str. N. Bălcescu nr. 231). Decembrie-ianuarie. Au participat 14 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică.

CENACLUL U.A.P. SUCEAVA

Sala Casei de cultură a sindicatelor. Ianuarie-februarie. Juriul expoziției: Elena Greculesi, Ioan Iacoban, Dimitrie Loghin, Dumitru Rusu, Veronica Gridinoc, Mircea Hrișcă. Au participat 18 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică.

CENACLUL U.A.P. LUGOJ

Holul Teatrului Municipal Lugoj. Decembrie. Juriul expoziției: președinte Vasile Pintea; membri: Coriolan Babeți, Ioan Stratan, Silviu Orăvițan-Crețu, Vladimir Streleț, Tudor Tudan. Au participat 10 artiști plastici. Pictură, grafică.

CENACLUL U.A.P. BUZĂU

Sălile de expoziție ale Muzeului județean de istorie (Palatul municipal). Decembrie-ianuarie. Juriul expoziției: Prof. Nicolae Vrapciu, Prof. Constantin Petriceanu, Corneliu Ștefan, Gheorghe Coman, Florin Menzopol, Gheorghe Ciobanu, Nicolae Ionescu. Au participat 8 artiști plastici. Pictură, sculptură.

CENACLUL U.A.P. PIATRA NEAMȚ

Galeriile « Arta ». Decembrie-februarie. Juriul expoziției: președinte Pavel Codiță; membri: Mihai Mădescu, Marcel Drăgotescu, Constantin Zaharia, Iulia Hălăucescu, Clement Pompiliu, Gheorghe Iliescu. Au participat 14 artiști plastici. Pictură, sculptură, grafică.

CENACLUL U.A.P. DEVA

Petroșani. Casa de cultură a sindicatelor. Septembrie-octombrie. Juriul expoziției: președinte Lia Szasz; membri: Olga Bușneag, Setel Silviu, Kovacs Ernest, Matyas Iosif, Victor Sylvester. Au participat 28 artiști plastici din filialele Petroșani și Craiova și din cenaclul Deva. Pictură, sculptură, grafică.

CENACLUL U.A.P. TULCEA

Galeriile de artă. Decembrie-ianuarie. Juriul expoziției: președinte Constantin Berdilă; membri: dr. V. Boțocan, C. Marinescu, C. Găvenea, Șt. Știrbu. Au participat 9 artiști. Pictură, grafică.

Dans ce numéro:

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

MIRCEA CORRADINO
p. 16

Né le 12 octobre 1927 à Constantza.
Études: Institut d'architecture de Bucarest (1950). Travaille surtout dans le domaine du « visual » et de l'« environmental design ». Entre 1964 et 1972, professeur à l'Institut d'architecture pour les problèmes de l'architecture d'intérieur; depuis 1968 il s'est consacré surtout à la discipline pe l'« Études des formes ». Depuis 1971, membre de la Commission du Design de l'Union des Arts plastiques de Roumanie. Actuellement entreprend des recherches sur des objets d'équipement de l'intérieur et sur certains aspects et applications des structures autotendantes. Exposition personnelle: 1974 — Bucarest (« Design I »).

ARIANA NICODIM
p. 19

Née le 18 décembre 1935 à Craiova.
Études: Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1959).
Participe depuis 1960 aux expositions collectives d'art décoratif.
Expositions personnelles: Bucarest — 1973.
Prend part à de nombreuses expositions internationales ainsi qu'aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger (Copenhague, Francfort, Prague, Budapest, Istanboul, Bochum, Hambourg, Belgrade, Moscou, Rome, Milan, Brno, Karlovy Vary, Bratislava).
Prix: Medaille d'argent à la Triennale d'art décoratif, Milan, 1973.

ȘTEFAN ȘTIRBU
p. 21

Né le 12 octobre 1939 à Tudor Vladimirescu (département de Tulcea). Études: Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Débute en 1968. Expositions personnelles en 1969, 1970 et 1974 à Bucarest.

SORIN DUMITRESCU
p. 26

Né le 18 mars 1946 à Bucarest.
Études: Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (classe de peinture de Corneliu Baba, 1970). Travaille actuellement dans l'atelier d'art graphique de l'Institut « N. Grigorescu » de Bucarest. Depuis 1970 participe régulièrement aux expositions d'état.

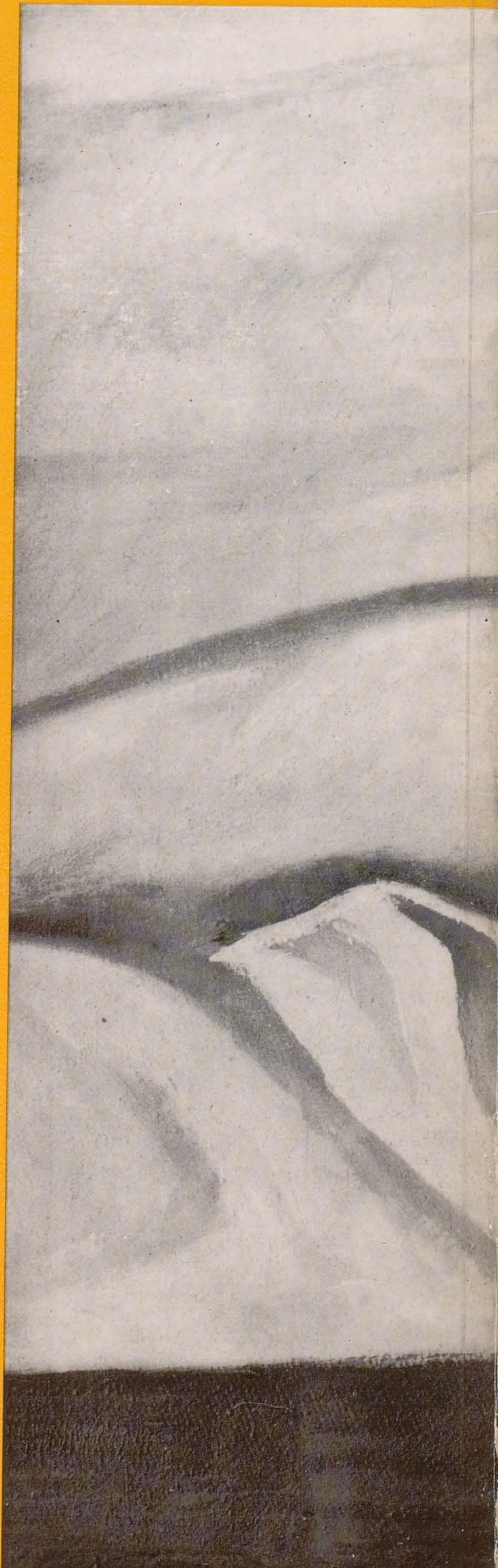
ȘERBANA DRĂGOESCU
p. 28

Née le 1 juillet 1943 à Craiova.
Études: Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1969). À partir de 1968 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et en groupe.
Expositions personnelles: 1969, 1971, 1973 — Bucarest; 1973 — Oradea, Upsala.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968—1969 — expositions itinérantes en Amérique Latine; 1970 — Varsovie, Vienne; 1972 — Tokyo, Budapest; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Hambourg, Karlovy-Vary, Brno. Oeuvres d'art monumental: « l'Histoire des Daces » — tapisserie (Musée d'art de Drobeta — Turnu Severin).

GHEORGHE I. ANGHEL
p. 30

Né le 8 avril 1939 à Cluj.
Études: Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1964).
Prend part depuis 1960 aux expositions officielles annuelles, biennales, commémoratives, ainsi qu'aux expositions collectives des jeunes artistes.
Expositions internationales: Varsovie — 1970, Szczecin — 1971.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Turin — 1969; New York, Akron, Minnesota, Chicago, Ulan-Bator, Tientsin, Pekin, Phenian — 1973.

Articles à signaler:

Nature-ART-Civilisation
par Anca Arghir (p. 7)

En proposant comme thème de recherche la relations « nature-ART-civilisation », l'auteur commence par faire la distinction entre le sentiment de la nature — catégorie romantique — et le sens de la nature, catégorie developpée par un exercice pratique d'orientation dans l'univers. Dans la civilisation actuelle — affirme Anca Arghir — ce sens est devenu radical précisement à cause de l'attitude investigatrice: l'élargissement de la sphère du connu scientifique et du possible technique augmentent à l'infini les repères de la métaphore. Elle examine cette situation dans l'art roumain actuel en identifiant les différentes modalités de valorisation qui, toutes, témoignent d'un même point de vue cosmologique sur l'unité de l'univers, en impliquant un détachement des limites du *moi* antropocentrique. L'homologie entre la mécanique du vivant et la mécanique, artificielle actionne non pas d'après le principe mimétique mais bien d'après celui de la structuration fonctionnelle. Ce processus est générateur d'une morphologie artistique du vivant, d'une redondance minime et n'ayant rien de terrifiant ou pernicieux. L'esprit bénin qui émane de la figuration contemporaine de la biosphère dans l'art roumain en constitue la différence spécifique; un « modus operandi » dirigé par le sens de la nature perpétue la mesure humaine et empêche la production de choses aberrantes du point de vue du vivant. Dans ce cadre, observe l'auteur, la technique n'est pas ressentie par l'artiste comme une virtuosité, mais bien comme une tactique spirituelle de possession de la nature; et c'est pourquoi elle n'est pas cachée, impliquée dans le produit fini, mais au contraire, étalée, perceptible en tant que trace laissé par l'impact vital de l'artiste et du matériaux.